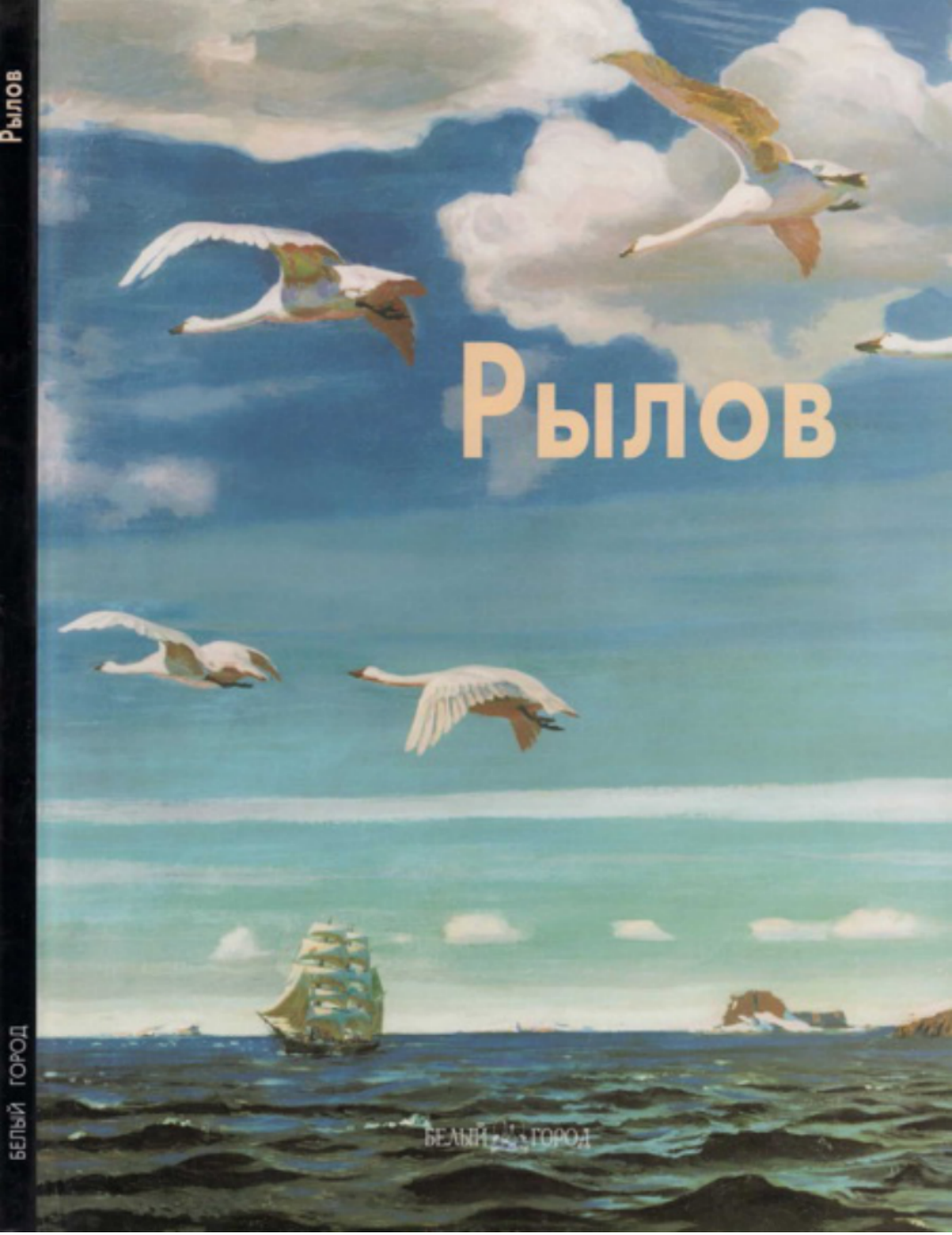



Рылов
БЕЛЫЙ ГОРОД

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Жизнь Аркадия Александровича Рылова совпала с самой сложной эпохой русской истории и культуры - 1870-1930 годами. И несмотря на негромкую его славу, творчество этого художника представляет важную часть отечественной культуры первой трети XX века, одну из самых вдохновенных, поэтичных ее страниц. В картинах Рылова нетрудно увидеть черты сложного и противоречивого мира той художественной эпохи, в которой причудливо переплелись тенденции и влияния самого разного толка. Художник целиком принадлежал общему потоку русского искусства, он прочно вписан в него, поскольку был восприимчив ко всему новому, к самым широким поискам художественной правды. Но Рылов на фоне бурь своего времени - один из наиболее гармоничных художников, он переплавил все, что дало ему его время, в целостный и своеобразный живописный мир, любоваться которым может каждый независимо от его эстетических убеждений.


- 
- Наталья Мамонтова
- Указатель произведений А.А. Рылова

# Наталья Мамонтова
# Аркадий Рылов

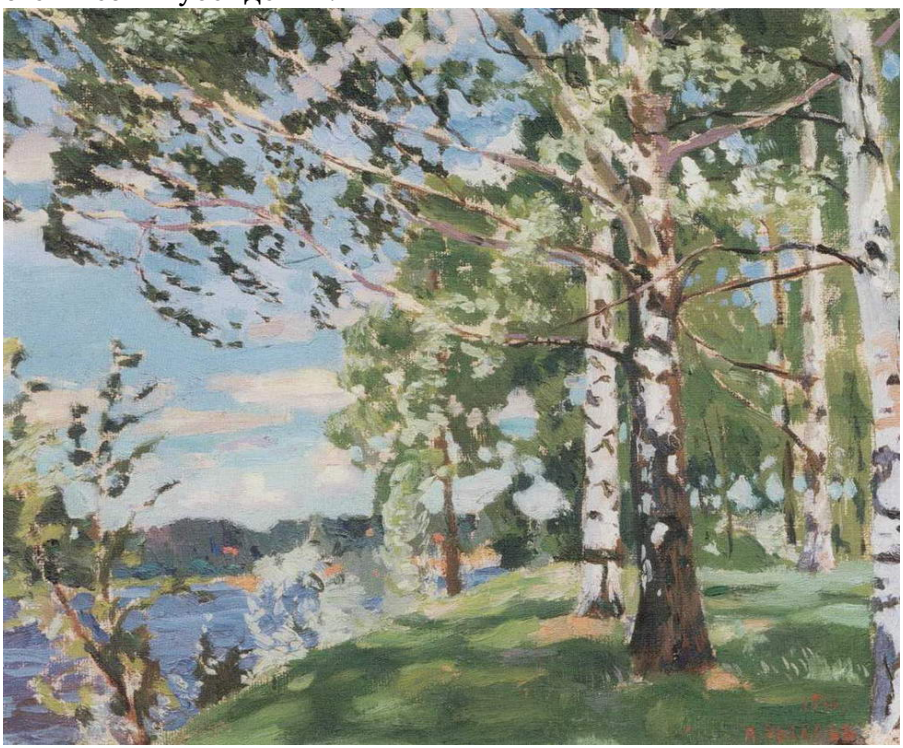
Белый город Москва, 2001
Автор текста Наталья Мамонтова
Издательство «Белый город»
В издании использованы материалы, предоставленные М. Мезенцевым
© Белый город, 2001

...Он ясно сознавал, что «настоящее», «истина» в искусстве основаны на мыслях и чувствах художника. И он удивительно умел передать зрителю посредством своего искусства то прекрасное, что жило в нем самом.
Анна Остроумова-Лебедева
Аркадий
Рылов
БЕЛЫЙ ГОРОД

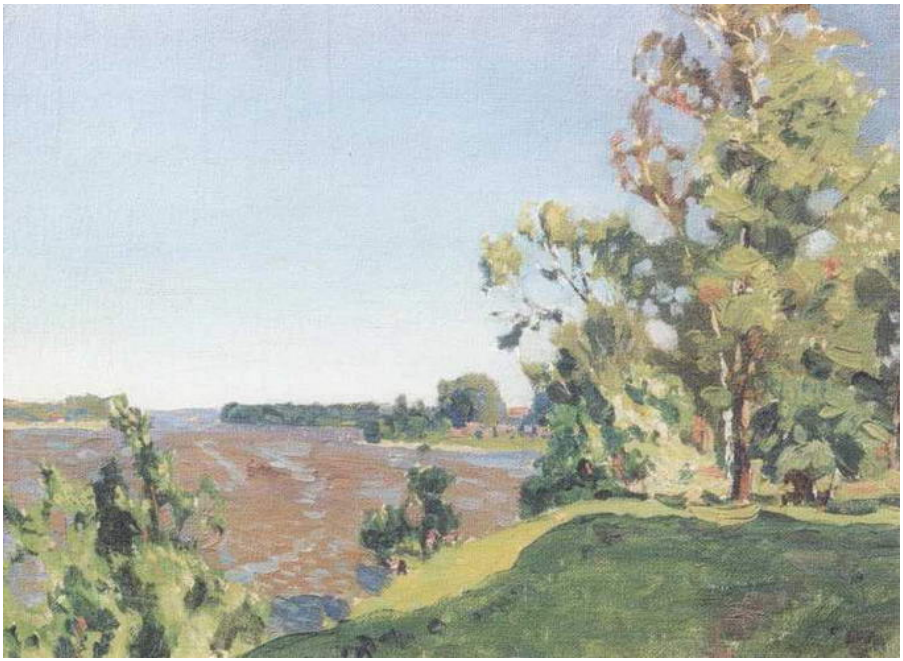
***…Он ясно сознавал, что «настоящее», «истина» в искусстве основаны на мыслях и чувствах художника. И он удивительно умел передать зрителю посредством своего искусства то прекрасное, что жило в нем самом.***
**Анна Остроумова-Лебедева**

Жизнь Аркадия Александровича Рылова совпала с самой

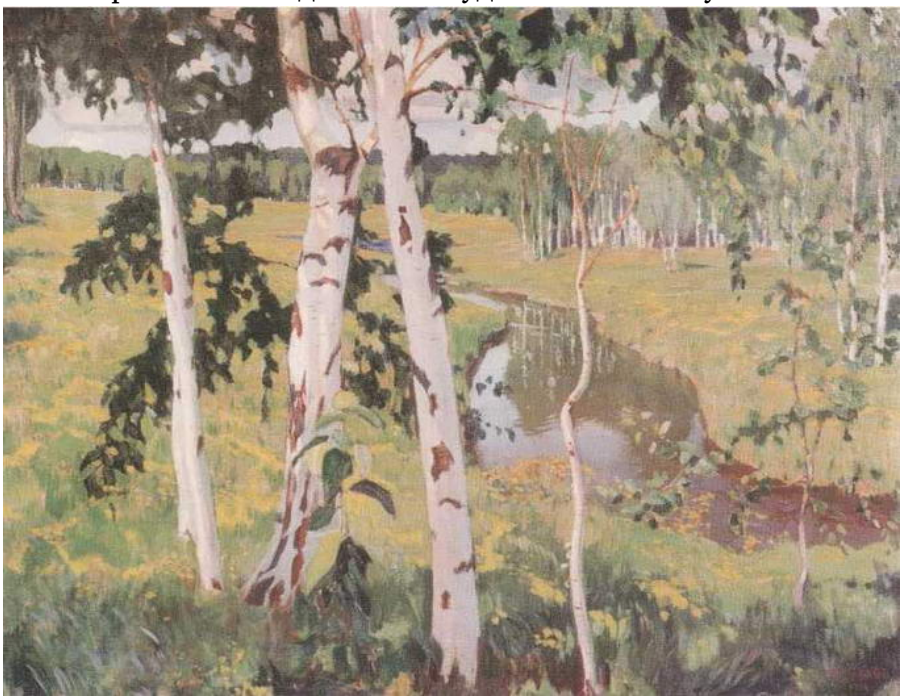
сложной эпохой русской истории и культуры - 1870-1930 годами. И несмотря на негромкую его славу, творчество этого художника представляет важную часть отечественной культуры первой трети XX века, одну из самых вдохновенных, поэтичных ее страниц. В картинах Рылова нетрудно увидеть черты сложного и противоречивого мира той художественной эпохи, в которой причудливо переплелись тенденции и влияния самого разного толка. Художник целиком принадлежал общему потоку русского искусства, он прочно вписан в него, поскольку был восприимчив ко всему новому, к самым широким поискам художественной правды. Но Рылов на фоне бурь своего времени - один из наиболее гармоничных художников, он переплавил все, что дало ему его время, в целостный и своеобразный живописный мир, любоваться которым может каждый независимо от его эстетических убеждений.



***Бурный ветер. 1916***
Ярославский художественный музей



***Свежий ветер на Неве. 1914***
Костромской объединенный художественный музей



***Пейзаж с рекой. 1913***

Аркадий Рылов был уроженцем вятской земли - он родился в селе Истобенском близ Вятки, в семье уездного чиновника. В

старинном русском городе Вятке прошли его ранние годы - счастливые, связанные с природой, с русским провинциальным бытом, наполненные нехитрыми развлечениями.

Художник впоследствии вспоминал, что «в детстве не видел ни одной картины, писанной масляной краской, любовался только олеографиями в писчебумажном магазине да приложениями к Ниве... Портреты известных художников и биографии их производили на меня большое впечатление. Особенно я заинтересовался, узнав о появлении в Петербурге таинственного волшебника, носящего красивую, оригинальную фамилию Куинджи. Этот художник зачаровывает зрителей живым лунным и солнечным светом, разлитым на его пейзажах»[1 А.А. Рылов. Воспоминания. Л., 1977, с. 43.].

Мечты о Петербурге и художественном образовании зародились у Рылова рано и поддерживались в семье. Отчим его, испытывавший интерес к рисованию, радовался успехам мальчика и вместе с ним строил планы на будущее. Летом 1888 года он объявил Аркадию, что в середине августа повезет его в Петербург. На пароходе вниз по Вятке на Каму, затем на Волгу до Нижнего Новгорода, а там в Москву, - так началось жизненное путешествие Аркадия Рылова.

В Петербурге, главном центре художественного образования в России, было несколько учебных заведений разного ранга, готовивших художников. Академия художеств распространяла свое влияние на все остальные заведения. В это время становилась все более актуальной и другая сфера художественного образования - ее представляли училища технического рисования, готовившие художников для прикладного искусства и промышленного производства.

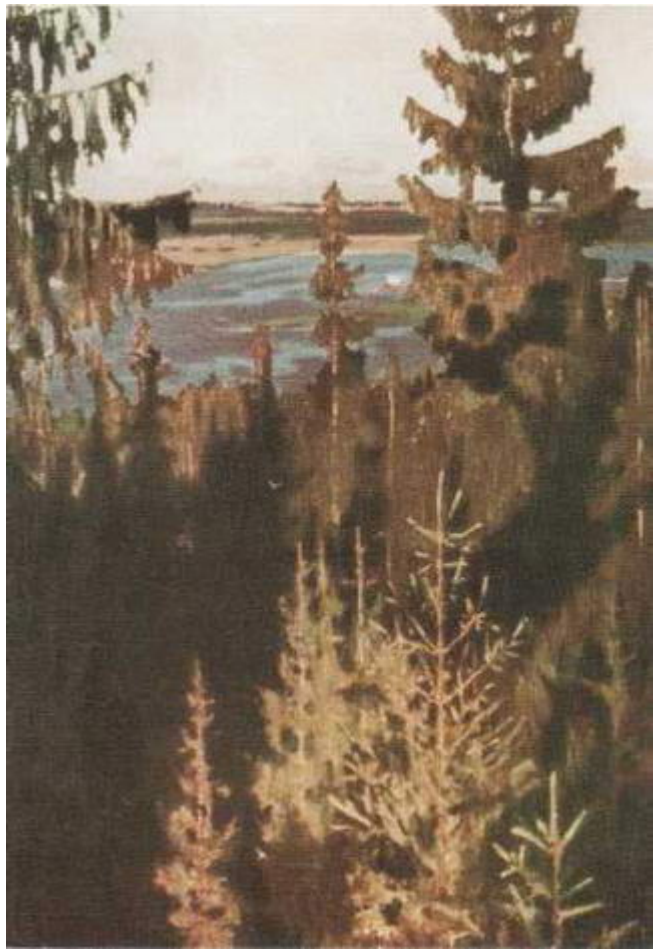
Одним из лучших в России учебных заведений этого профиля было училище барона Штиглица, основанное в 1876 году, куда и поступил Рылов.

Размещалось оно в здании, специально построенном в 1881 году по проекту архитектора Максимилиана Месмахера, который в ту пору был директором училища. Просторные светлые классы с высокими потолками были великолепно оборудованы, здесь существовал богатейший музей, библиотека. В училище царили строгий, «немецкий» порядок и дисциплина, опаздывать на занятия запрещалось.

Рылов вспоминал: «Порядки мне нравились, но чувствовался уж слишком прикладной дух»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 23.]. Нужно сказать и о том, что в училище Штиглица основой образования было западноевропейское искусство, музей состоял

из произведений западного ремесла и художественной промышленности. Это, по замыслам организаторов, должно было поднимать уровень отечественного художественного производства. Прозападная ориентация обучения определяла специфическое лицо «штигличан» в русской художественной культуре.

***Рябь. 1901***
Тартуский художественный музей



***С берегов Вятки. 1901***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Третьим известнейшим учебным заведением Петербурга была Рисовальная школа Общества поощрения художеств. «Слыхали мы, что в “Поощрении” (так Рылов называет эту школу. - Н.М.) более художественное направление. Поступили также и туда. Занятия там были три раза в неделю с шести до восьми часов вечера, а по воскресеньям - перспектива»[2 Там же.]. Можно представить себе, как велика была нагрузка, которую взвалил на себя совсем еще мальчик, но и как велико было его желание стать художником.

Однако первые результаты оказались не слишком обнадеживающими: ни в училище Штиглица, ни в «Поощрении» его полугодовые работы не получили хороших баллов. Так юный Рылов впервые понял, что легкого хлеба в его жизни не будет, а будет бесконечный труд, без которого не добиться успеха.

Среди товарищей Рылова по училищу составился кружок увлеченных живописью. Они искали свои подходы к живописному мастерству, не удовлетворяясь объемом его преподавания в училище Штиглица. В числе друзей Рылова появился Константин Богаевский, в то время студент Академии художеств, на всю жизнь ставший близким ему по духу и творческому мировосприятию.

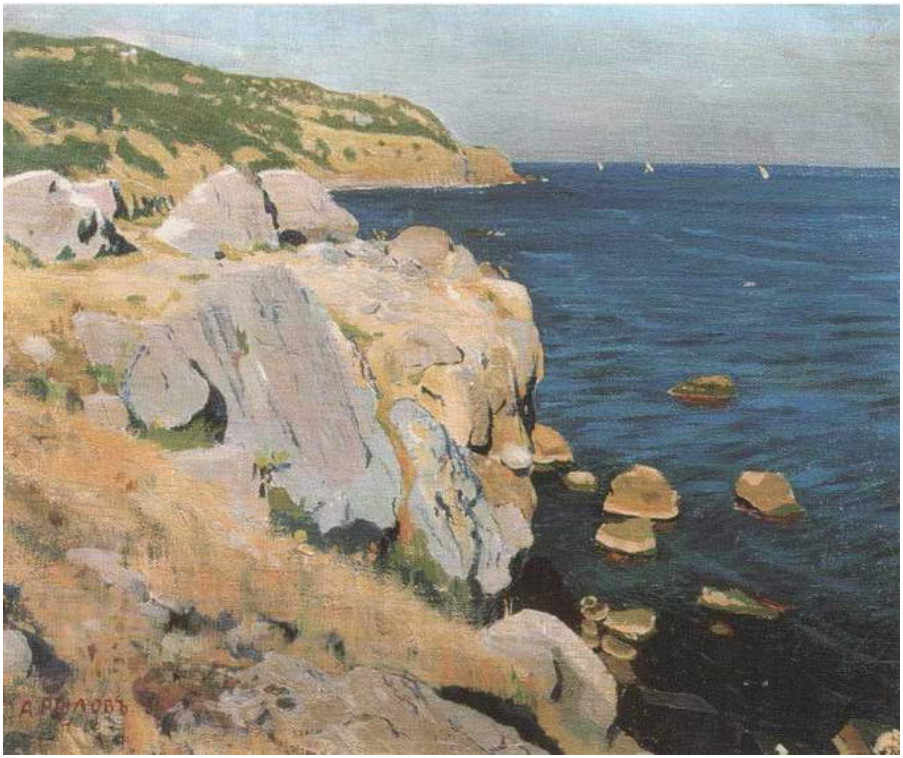
Художница Анна Остроумова-Лебедева, учившаяся вместе с Рыловым, вспоминала: «Он был очень привлекательный юноша, с большими голубыми лучистыми глазами, с ясной ласковой и доброй улыбкой. Он был скромен, застенчив и часто краснел от смущения. ...Но главными чертами его характера были трудолюбие, сосредоточенность и страсть к искусству - все предпосылки к исключительной целеустремленности». Судя по ее воспоминаниям, в училище Рылов удивлял товарищей и вызывал глубокое уважение своей работоспособностью, особенно это относилось к летним этюдам, которые «были написаны на небольших холстах, без подрамников, все одинакового размера и формата. Когда он их принес в школу, чтобы по просьбе товарищей показать наработанное за лето, он положил этюды на пол в виде стопки блинов, и она была от пола вышиной в аршин»[3 Там же, с. 256.].

Призыв на воинскую службу в 1891 году изменил уже сложившуюся жизнь Рылова в Петербурге. Но и там он продолжал рисовать, и именно к периоду службы относится его первое участие в художественной выставке. Это была выставка «Общества русских акварелистов», куда Рылов представил два вятских пейзажа. И в первый же день его пейзажи были проданы и удостоились лестного отзыва в журнале Нива. Это принесло ему «известность» в батальоне и разрешение держать экзамен в Академию художеств. На экзаменах Рылов увидел Репина, Владимира Маковского, знаменитого химика Дмитрия Менделеева, который был членом Совета Академии художеств, и, наконец, давнего своего героя, «таинственного художника» Архипа Ивановича Куинджи.

Рылов был принят в Академию вольнослушателем, так как не имел завершенного предварительного образования. Несмотря на продолжавшуюся воинскую службу, он прилежно посещал занятия, а по пятницам приходил в мастерскую Куинджи, где ученики показывали мастеру свои домашние работы. Наконец Рылов осмелился показать ему собственные этюды и неожиданно для себя получил приглашение от Куинджи поступить в его мастерскую.

Куинджи, начавший свою профессорскую работу в Академии

в 1893 году, был не совсем обычной фигурой в художественном Петербурге. Новизна и оригинальность его работ проявились на передвижных выставках, а показ в 1880 году в Обществе поощрения художеств пейзажа Куинджи Лунная ночь на Днепре - всего одной небольшой картины - стал событием для петербургской публики, которая осаждала здание на Морской. Последовавшее за этим затворничество Куинджи с отказом от участия в выставках продолжалось до 1893 года, когда он с увлечением занялся педагогической деятельностью.



***Скалы в Кекенеизе. 1909***
Костромской объединенный художественный музей

Рылов был зачислен в мастерскую Куинджи, где учились Николай Рерих, Вильгельм Пурвит, Константин Богаевский, Евгений Столица, Александр Борисов, Виктор Зарубин - их называли «куинджистами». Рылов среди них стал одним из самых любимых и одаренных учеников Куинджи.

Основой педагогики Куинджи было индивидуальное отношение к каждому ученику - особой системы преподавания он не проводил. Наибольшее значение имели просмотры работ учеников, на которых каждый мог высказываться и не соглашаться с мнением педагога. Мастерская Куинджи была для него и его учеников больше, чем просто класс для занятий.

Вечерние беседы, рассказы Куинджи давали представление о личности художника, он делился с ними творческим и жизненным опытом, мыслями и наблюдениями. Именно это прикосновение не только к живописи, но и к творческой личности определило внутреннюю связь учеников с учителем, такую прочную, какой не было ни у кого из преподавателей Академии. Нельзя не упомянуть, что Куинджи оказывал регулярную материальную поддержку своим ученикам - как всему их сообществу через студенческую кассу взаимопомощи, так и каждому в отдельности.

В вечерних беседах в мастерской родилась идея совместной поездки в Крым, где Куинджи владел участком земли на побережье. Поездка «куинджистов» началась в мае 1895 года из Бахчисарая. Отсюда пешком они отправились на побережье по прекрасной крымской степи, останавливаясь для этюдной работы. И вот, наконец, Байдарские ворота. Рылов впервые увидел море, о котором мечтал с детства: «Я поражен был необычайным простором, впервые увиденным мною с огромной высоты. Небосклон и море с далекими парусами рдели в розовых лучах заходившего солнца. Вдоль берега, далеко внизу, шевелилось белое кружево пены, слышались мерные звуки прибоя, воздух насыщен соленым дыханием моря»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 62.].

Поселившись в Кекенеизе, в совершенно диком месте крымского побережья, вдали от всякого жилья, в окружении скал, синего моря и леса, «куинджисты» прожили здесь два месяца, все свое время отдавая этюдам.

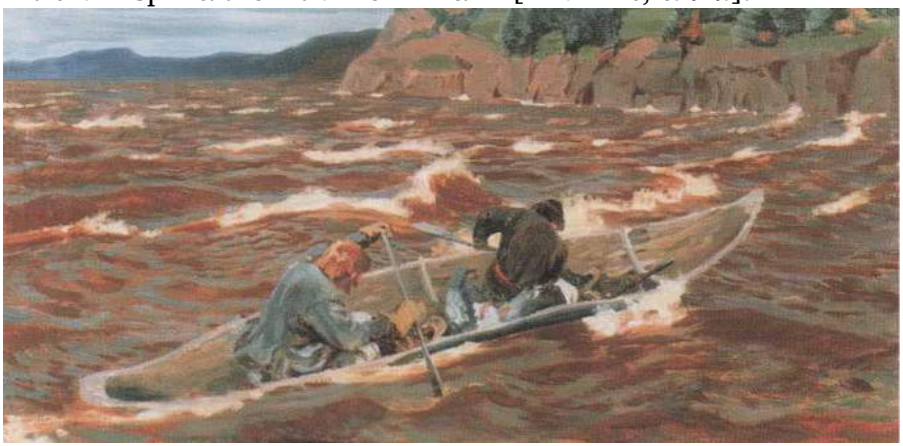
В Кекенеизе Рылов бывал и после смерти Куинджи, привязавшись душой к этим местам. Последнюю поездку сюда он совершил в 1914 году, перед войной.

Пока часть мастерской писала этюды в Крыму, другие ученики Куинджи разъехались по всей России: Борисов работал на Севере, Константин Вроблевский - в Карпатах, Фердинанд Рущиц привез этюды из Виленской губернии, Бондаренко - с острова Валаам, Пурвит - из Латвии, а Зарубин - с Украины. Осенью 1895 года выставка летних работ мастерской стала первым крупным педагогическим успехом Куинджи.

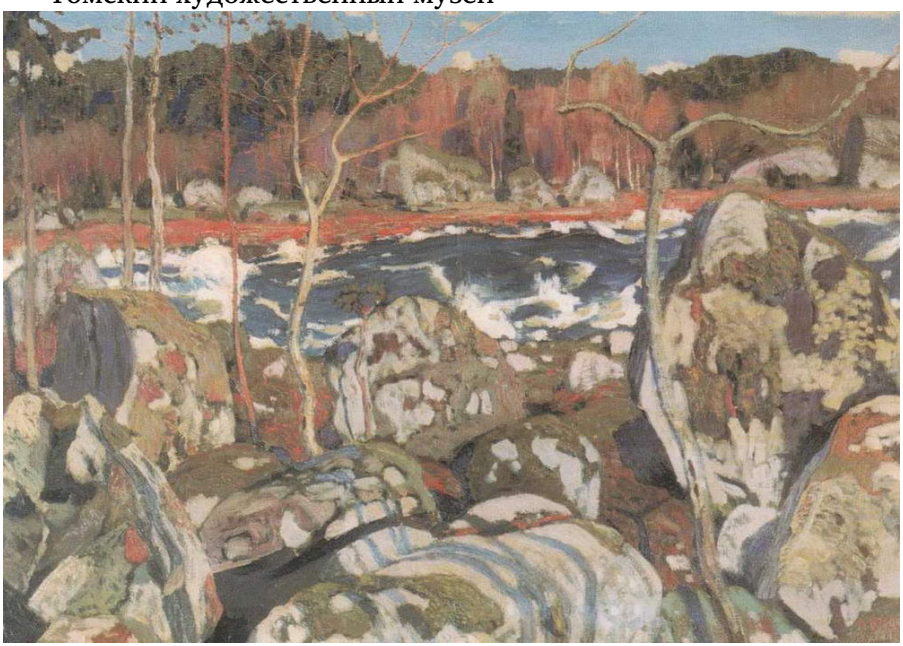
«Архип Иванович не давал нам увлекаться каким-нибудь модным направлением или отдельным художником. Только на природе надо черпать впечатления, только на этюдах с натуры - учиться живописи», - вспоминал Рылов[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 73. ].

Главные принципы, преподанные Куинджи ученикам и обобщившие его собственный творческий опыт, Рылов запомнил и

положил в основу своего творчества: «Этюд надо писать с таким вниманием, чтобы потом все осталось в памяти… Картину следует писать “от себя”, не связывая свободное творчество с этюдами. Писать наизусть, на основании знаний, приобретенных на этюде. В картине должно быть “внутреннее” - любил говорить он, то есть мысль, художественное содержание. Композиция и техника должны быть подчинены этому внутреннему. Ничто не должно отвлекать зрителя от главной мысли»[2 Там же, с. 74.].



***В лодке (Смельчаки). 1914***
Томский художественный музей



***Весна в Финляндии. 1905***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Куинджи укрепил в Рылове врожденную любовь к природе и к

животному миру, передав ему эту привязанность как профессиональное качество. Благодаря Куинджи в творчестве Рылова утвердилась романтико-поэтическая трактовка природы, эмоциональность образов, интерес к выразительности состояний природы в разное время года и дня.

Куинджи как член Совета Академии постоянно защищал интересы студентов. Он критиковал финансовую политику Академии и ее выставочную политику, в которой молодым не оставалось места. Ежегодная академическая выставка была рассчитана на интересы академиков и профессоров, и начинающему художнику попасть на нее было невозможно.

В противовес этой выставке Куинджи организовал при Академии новую, «Весеннюю выставку», хозяевами которой стали выпускники, получившие звание художников: они имели право выбирать жюри и сами быть избраны в его состав. Почетным председателем комитета выставки был Куинджи. «Мы, куинджисты, тогдашняя молодежь, были задорны и, не стесняясь, вели борьбу с тривиальностью, рутиной и пошлостью в искусстве, стараясь не пропустить их на выставку», - вспоминал Рылов[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 114.]. В жюри чаще всего избирались ученики Куинджи и Репина.

Новая выставка сразу завоевала популярность, ее посещало огромное количество людей, и картины с выставки охотно приобретали музеи и публика. Участники получали доход с выставки и могли позволить себе путешествовать в летние месяцы.

Общественный характер педагогической деятельности Куинджи оказывал существенное воздействие на учеников. Он был человеком с идеалами, и это их в нем привлекало, заставляло быть похожими на него и остро чувствовать свою принадлежность к группе «куинджистов». В особенности это относится к Рылову, который ощущал себя его учеником очень долго.

В марте 1897 года Куинджи был уволен из Академии за причастность к студенческим волнениям, что нанесло ему большую обиду. Его ученики, в том числе Рылов, решили писать дипломные работы вне стен Академии.

Дипломная картина Рылова, изображавшая набег печенегов на славянскую деревню, была определена двумя обстоятельствами: влиянием его друга Рериха, который увлек его интересом к славянской истории, фольклору, русской музыке, и желанием попробовать себя в большой сюжетной картине. Так появилась картина Набежали злые татаровья - название ей придумал Рерих. Зарисовки головных уборов, костюмов, оружия монгольских народов для картины Рылов делал в Историческом

музее.

***Аллея в ветер. Этюд к картине Зеленый шум. 1904***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

***Березы над рекой. Этюд к картине Зеленый шум. 1902***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

***Зеленый шум. 1904***

Первоначальный вариант картины Государственная Третьяковская галерея, Москва

***Бурный день. 1912***

Ярославский художественный музей

В ноябре 1897 года Рылов и его товарищи по мастерской получили звание «художник». Куинджи был героем - успех его мастерской (хотя формально он уже не был ее руководителем) был полный. По своему уровню выставка дипломных работ его учеников была значительнее всех остальных.

Из всех выпускников мастерской Куинджи только Пурвит получил право на пенсионерскую командировку от Академии. Но гордость за учеников побудила Архипа Ивановича на свой счет повезти мастерскую за границу в качестве награды всем им. И в мае 1898 года четырнадцать молодых художников во главе со своим учителем отправились в Европу - в Германию, Австрию, Францию. Об этой заграничной поездке профессора со своими учениками много говорили в художественной среде Петербурга как о редком случае, удивлявшем современников.

Дома, в родной Вятке, Рылов долго переживал европейские впечатления: «Моя голова, как чемодан, туго набита заграничным багажом. Трудно приняться за работу с этой тяжестью, писать этюды, но понемногу родная природа вытеснила все чужое, и я снова с увлечением отдался живописи в деревне»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 103.].

Осенью 1898 года, обосновавшись в Петербурге, Рылов начал строить свою самостоятельную художническую жизнь. Для заработка он сотрудничал в журнале Театр и искусство, и это приблизило его к театральной жизни, которой он очень увлекался. Проблема заработка по- разному решалась художниками в то время, хотя стояла почти перед всеми одинаково.

«Как-то мне удалось получить порядочные деньги: я написал целый иконостас для церкви вятской женской гимназии. На эти деньги я решил поехать за границу совершенствоваться в искусстве. Надо было испросить благословения Архипа Ивановича, но он мне сказал: “Зачем это большие деньги тратить? Научиться рисовать можно дешевле, всего за шестьдесят копеек: пятьдесят копеек альбом, а на гривенник дадут карандаш и резинку”. Я хотя и неохотно, но согласился»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 114.]. Рылов начал ежедневное рисование натуры. В это время он бывал на рисовальных вечерах у художницы Екатерины Зарудной- Кавос, где познакомился с Репиным, с известным педагогом Павлом Чистяковым.

Остальное время отдавалось посещениям драматических театров, музыкальных концертов, увлечению итальянской оперой.

Картина С берегов Вятки (1901) принесла художнику европейское признание. Пронизанный светом пейзаж стал итогом первого периода творчества Рылова. Здесь соединилось все

накопленное и узнанное в 1890-е годы, возникла оригинальная творческая концепция художника. Эпический лад пейзажа основан на мощном и лаконичном восприятии световой и пространственной среды. Вид на широкое далевое пространство открывается через крупный передний план - верхушки деревьев. Солнечный свет выхватывает из лесного полумрака отдельные ветви, тени могучих елей падают на светлый берег. Обобщенность художественного языка сочетается в картине с удивительным конструктивным чувством, благодаря чему возникает «архитектурность» пейзажа. У этой картины была счастливая выставочная судьба - она побывала сразу на нескольких представительных выставках: на Сецессионах в Мюнхене и Вене, на выставке «Мир искусства» в 1902 году и, наконец, была приобретена в Третьяковскую галерею.

Дальнейшим развитием найденных художественных приемов стала картина Рябь (1901). В ее пейзажножанровом решении тема единства человека и природы, и природа, воплощенная в динамических пластических формах - рябит под ветром река, круто изгибается ее русло, быстро движется вода, уходит в сторону под ветром дым костра. В светлой насыщенной цветовой гамме формируется единство зеленых и синих цветов. Здесь уже вполне отчетливо проявляются декоративные свойства живописи Рылова - в прозрачности воды, просвечивающем сквозь голубизну красноватом дне, пластичности и ритме мелких волн.

В живопись Рылова в это время вошел мотив водных просторов, овеваемых ветром. Картина Смельчаки. Кама (1903), изображающая двух вотяков-охотников, переплывающих на челноке бурную реку, в некоторой мере воплощала давние детские впечатления Рылова от преодоления ветра на реке. «Любил я держать снасть надутого паруса и рулевое весло, нестись в лодке среди колыхающихся рыжих волн с желтой пеной. Свежий ветер нажжет лицо, холодная вода нагреет руки...»[2 Там же, с. 145.]

Лодка диагонально устремлена наперекор волнам, и ракурс, в котором она изображена, усиливает ощущение опасности, а берег выглядит слишком далеким. Силуэт лодки словно изгибается под напором волн, ее очертания неустойчивы, в самих ее контурах, низко сидящих в воде бортах воплощена хрупкость этого суденышка, его ненадежность, и это подчеркивает смелость людей, решившихся сразиться с рекой. И только в упругих, обобщенных фигурах, в их движениях Рылову удается передать ощущение устойчивости и упорства, сопоставимого со стихией.

В картине Смельчаки несомненно отразилось влияние скандинавской и финской живописи, прежде всего работ Аксели

Галлен-Каллелы.

***Зеленый шум. 1904***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Еще в академические годы состоялось важное для Рылова знакомство с живописью норвежского художника Фритса Таулова. Большим открытием для всех петербургских художников стали выставки с участием скандинавских и финских художников. Интерес Рылова к этим мастерам был порожден не только особенностями их живописной манеры, но и их общей любовью к северной природе. Зимние пейзажи скандинавских и финских художников с начала 1880- х годов стали в восприятии иностранной публики особыми символами природы Севера, ее суровости и непохожести на европейскую приглаженную и урбанизированную природу. Северная живопись привлекала постоянное внимание Рылова и определила существенные черты его собственного пейзажного стиля. Ведь северная часть России, в том числе Вятский край, давали те же формы и ощущения дикой, мощной природы, независимой от человека. В этих пейзажных образах иносказательно воплощался северный характер.

В 1890-е годы сформировался глубокий интерес русских художников к Северу как к особому миру, выразительность которого имеет свои свойства, свой образ, главными чертами которого являются величавое спокойствие, тишина необжитых пространств. Пейзажи Севера все чаще появляются на выставках. Можно вспомнить поездку Серова и Коровина на Север, в том

числе в Норвегию, в 1894 году, путешествия товарищей Рылова - Рериха, Борисова, первым из художников побывавшего в самых дальних северных краях, за Полярным кругом на Новой Земле.

***Тихое озеро. 1 908***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

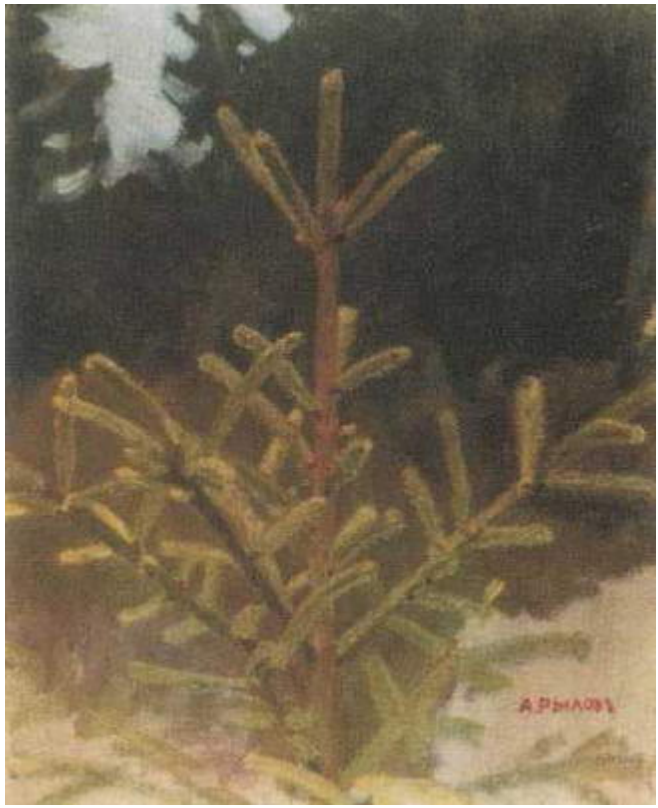
Поездки русских художников на Север были связаны с новым выбором пейзажного мотива, отличного от среднерусской

природы. Выбор был во многом продиктован эстетикой символизма. Новый образный мир открывался в новой географической реальности. Коровин писал о северном крае: «...какой дивной, несказанной мечтой был он в своем торжественном вещании тайн жизни... Это был какой-то другой мир, мир небес и тихой зеркальной воды»[1 Константин Коровин вспоминает... М., 1971, с. 442.].

В 1900-е годы Рылов стал ездить на этюды в Финляндию, писать «торжественную тишину» леса, «в котором громоздились дикие скалы и камни, покрытые седым и разноцветным мхом», «гремящие» реки и «тихие» озера, знаменитый водоскат Иматра на реке Вуоксе, пороги этой красивой северной реки. Это были те же места, которые писали финские художники, - в один из приездов Рылов жил и работал неподалеку от дома Эдельфельта. Под влиянием зимних этюдов Галлен- Каллелы Рылов сам стал писать снег. Он наблюдал лунные ночи в таинственном зимнем финском лесу, стараясь запомнить все детали и краски, прислушивался к скрытой жизни лесных обитателей и, вернувшись в дом, по памяти все это писал. Но при этом у Рылова довольно мало зимних пейзажей, его больше привлекали мотивы осени и весны.

Первый период финляндских этюдов (1901-1903) завершился картиной Весна в Финляндии (1905), а второй период (1906-1908) - картиной Тихое озеро (1908). Эти два разных по характеру произведения стали двумя полюсами «финской» линии живописи Рылова.

***Дорога пихтовым лесом. 1908***
Частное собрание, Санкт-Петербург



***Елочка. Этюд. 1906***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Камни Финляндии составляют своеобразное богатство этой страны и во многом определяют живописность ее природы. Каменная пластика и колорит привлекали Рылова, они запечатлены в целом ряде этюдов. Эта тема легла в основу одного из самых поэтичных и выразительных произведений художника - Весна в Финляндии. Главная действующая сила здесь - солнце, хоть и северное, но по-весеннему сильное. Его яркость преображает суровый пейзаж, и он превращается в веселую играющую разноцветьем местность. Весело скачущая через пороги синяя река в барашках пены словно рассыпает вокруг звонкий смех. Древние холодные серые камни, казалось бы, уснувшие навеки, разрисованы цветными полосами-тенями, раскрашены в разные оттенки. Финские камни у Рылова и живописны, и скульптурны, и декоративны одновременно. Цветовые пятна трактуются как свет и тени на камнях, возникает причудливая, даже несколько нереальная картина игры света, складывающаяся в орнамент, в асимметричный ковровый узор. Линейные и плоскостные ритмы, узорность форм, идущая от реальных

мотивов, постепенно формируют основы декоративного стиля Рылова. Звучные мотивы финляндской весны по-новому воплотились в более поздней картине Гремящая река (1917). Здесь река по- прежнему является источником характерного весеннего шума, что отражено в названии. На ее берегу, как уснувшие серые звери, лежат все те же вечные камни.

Тихое озеро - одна из лучших работ Рылова по целостности эмоционального строя. Давно разрабатываемая Рыловым тема - слияние человека и природы - нашла полное выражение в живописном строе картины. Здесь все предельно органично: вертикальный формат, подчеркнувший уходящие ввысь деревья, сочетание ближнего и дальнего планов, точно найденное в композиции место фигуры рыбака. Вечерний свет придает особую тональность царящему в картине настроению.

При обобщенных силуэтах «кулисных» деревьев, словно открывающих сцену, особенное впечатление производит тоненькая сосна, написанная с изумительной точностью, трогательная со своими неровными хрупкими ветками. В этой четко выстроенной картине сохранена этюдная, широкая и свободная манера письма. Тихое озеро - важный итог работы над пейзажными этюдами Финляндии, по теме и настроению очень близкий пейзажам Галлен-Калелы и Бруно Лильефорса. Природа, дикая и величественная, первозданная и таинственная, открывается тому, кто сохранил врожденную связь с нею. Новый тип красоты, открытый в природе Севера - неброский, даже обыденный, но естественный, лишенный слащавости или повествовательности, - воплощается в чистоте форм, сдержанности и величавости образа.

Свойства живописи модерна в финляндских этюдах Рылова проявляются отчетливо. С ними связана обретенная художником свобода живописи - в самой манере письма, в мазке, в красочном пятне и штрихе ( Перк- Ярви, 1908).

Близость Рылова скандинавской культуре глубоко ощущал Михаил Нестеров, называвший его «русским Григом»[1 А.А. Федоров-Давыдов. Аркадий Александрович Рылов. М., 1959, с. 44.], имея в виду глубокие музыкальные ассоциации в живописи Рылова, вполне естественные для тонко чувствовавшего музыку художника.

***Гремящая река. 1917***
Музей-квартира И.И. Бродского, Санкт-Петербург

Летом 1902 года Рылов жил в одиноком домике на высоком берегу реки в пяти верстах от Вятки, где под окнами беспрестанно шумели высокие березы, затихая только к вечеру. «Ночью я любовался из окна затихшими березами, их висящие пряди не шевелили ни единым листиком. За рекой краснел огонек рыбака»[2 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 127.].

Впечатления этого лета положили начало долгой работе над картиной Зеленый шум. Картина создавалась более двух лет, шло созревание замысла, «лепка», формирование образа. Тема веселого летнего ветра над речными просторами, шумящего ветвями зеленых берез, открылась этюдом Березы над рекой (1902). Один из этапов создания картины - этюд Аллея в ветер (1904), написанный широко и свободно. Движение берез под напором ветра образует в картине «рваные» силуэты разметавшихся зеленых крон. Как в зрительных образах передать звуки природы, воплотить мотив шума деревьев? Движение крон деревьев ассоциируется с ветром, следовательно, с шумом листвы. Значит главное - достоверно передать движение, колыхание ветвей. В этюдах Рылов использует характерную для пленэра фрагментарность взгляда - обрезает краем картины стволы и верхушки берез, резко сопоставляет ближний и дальний планы. Он изучает пластику и конструкцию шумящего дерева, запечатлевая верхушки берез.

От фрагментарных этюдов Рылов переходит к картинной

построенности в первом варианте (1904). Художник решает задачу гармонического отношения между шумящими березами на первом плане и широким простором далей. Приемом решения задачи стали асимметричные «кулисы» деревьев, сквозь которые открывается даль - мы смотрим на нее сверху вниз, с обрыва. Возникает ощущение полета и глубины, объема пространства, а не только дали. Однонаправленное движение гибких ветвей, игра света и тени - очень важная подробность для воплощения темы ветра.

Но массивность объемов деревьев на первом плане не вполне отвечала пространственному замыслу. В окончательном варианте, написанном в том же году в большем формате, пространство расширилось и синева реки подступила к самым стволам деревьев, они словно парят над водой. Менее плотной массой стали кроны - они приобрели разреженные очертания, сильнее передано давление ветра на листву. Тонкие белые стволы выглядят беззащитными, хрупкими перед ветром, подчеркивают его мощь и силу «зеленого шума».

Итак, имеющий в своей основе множество натурных этюдов окончательный вариант картины был написан в мастерской. В картине запечатлена не определенная местность над рекой Вяткой, а собирательный, синтетический образ - с рекой, березами, далью, небом, обрывом, - который рождает эмоциональное переживание солнечного ветреного дня. То есть конкретные приметы местности должны были соединиться с состоянием природы, соответствующим идее художника, чтобы вызвать в зрителе особый подъем и волнение. Переработка натуры в картину выражается в особой звучности и насыщенности цветовой гаммы. В монохромности синих и зеленых тонов передана свежесть и прохлада дня.

В окончательном варианте господствует композиционная уравновешенность. Контраст крупных деревьев и тонких молодых березок усиливает пространственный эффект. Появляется ряд парусных лодок, акцентирующих речную ширь и тему ветра. В игру листвы включились облака, бегущие по небу, словно подтверждающие силу ветра, как и паруса лодочек на синей воде. Так художник прибавляет и прибавляет ассоциативные детали, не делая в то же время картину излишне повествовательной, иллюстративной, но уточняя и углубляя образ пейзажа, приобретающий эпическое звучание.

Когда Рылов поставил картину на мольберт перед Куинджи, он услыхал редкую в устах учителя похвалу. А название картине дал Константин Богаевский, который при виде ее стал декламировать некрасовское стихотворение: «Идет, гудет зеленый

шум...»

Зеленый шум - картина, с которой начинается расцвет искусства Рылова. С ней приходит известность и определяется его место в пейзажной живописи этого времени. Здесь дело прежде всего в найденном художником звучании этого простого мотива, романтическом и эмоционально приподнятом. Романтическое восприятие природы, воплощенное в картине, было характерно для многих произведений литературы и искусства начала XX века.

***Красный домик. Мастерская Рылова. Этюд. 1910***
Музей-квартира И.И. Бродского, Санкт-Петербург

***Зимняя дорога. 1915***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Национальный характер пейзажа выражен в самих березах, в необъятности далей, в речном просторе, над которым гуляет вольный ветер. Здесь так много русского, что пейзаж воспринимается как эпос, как сказание о Родине. Это и определило огромный успех картины и ее место в истории русского искусства.

Зеленый шум, горячо принятый публикой и художниками, остался в жизни Рылова важнейшей картиной, которую он называл «ярлык на моем имени»[1 А.А. Федоров-Давыдов, с. 154.]. Она отразила лучшие черты его дарования и творческого мироощущения. Позже он выполнил несколько ее повторений и создал работы, развивающие эту тему (Буйный ветер, 1915: Нева, 1916; Бурный день, 1918). Простой пейзаж в сочетании ветра и света приобрел в них экспрессивную заостренность, внушая зрителю почти физическое ощущение сильного движения воздуха.

Зеленый шум открыл также линию картин, написанных в светлой яркой зелено-синей гамме, основанной на усилении натурного цвета пленэрных этюдов. Эта солнечная гамма, которая соответствует радостному приподнятому настроению, олицетворяет свет, пронизывающий природу, получила особенное развитие в пейзажах Рылова 1920-х годов.

Рылов охотно и с большим интересом включился в выставочную жизнь Петербурга и Москвы, а жизнь эта на рубеже веков набирала обороты. Возникали и распадались

многочисленные объединения художников, в больших и малых залах открывались и закрывались разнообразные экспозиции, кипели художнические и зрительские страсти.

В 1898 году в Петербурге открылась «Выставка русских и финляндских художников», организованная Сергеем Дягилевым, а в январе 1899 года в здании музея училища Штиглица - первая выставка журнала Мир искусства.

Рылов с огорчением писал, что на фоне этой, подобранной с большим вкусом, экспозиции «наша “Весенняя” казалась грубой,громоздкой, на ней большие полотна написаны без мастерства, без вкуса, не видно серьезного изучения авторами самого ремесла живописи. ...Само устройство “Весенней” было каким-то казенным»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 120.].

***Лесные обитатели. 1910***
Нижегородский художественный музей

Рылов и некоторые его товарищи- «куинджисты» - Рерих, Пурвит, Рущиц - получили приглашение от Дягилева участвовать в следующей выставке «Мира искусства», устроенной в залах Академии художеств. Рылов вспоминал: «Это приглашение застало меня врасплох. Я готовил большие картины на “Весеннюю”, они были совсем неподходящими для изысканно-модернистской выставки... Перед тем как дать картину на выставку, я просил мнение Архипа Ивановича, не

сочувствовавшего этой “декадентской”, как он говорил, выставке, которая будет черпать себе силы с его “Весенней”. “Что же, - сказал А.И., - дайте им что-нибудь незначительное”, - и в утешение себе добавил: “Это хорошо, это хорошо, все наших зовут”». Вместе с тем Куинджи беспокоился за своих учеников: «Он боялся, что мы там, у Дягилева, испортимся, станем модернистами и декадентами»[А.А. Рылов. Воспоминания, с. 122-123. ].

Выставка «Мира искусства» 1900 года позволила петербуржцам-«куинджистам» Рериху, Рылову, Пурвиту и Рущицу познакомиться с участии ками-москвичами - это было большим событием для Рылова. Он встретился с Левитаном, Архиповым, Аполлинарием Васнецовым, Нестеровым, Светославским.

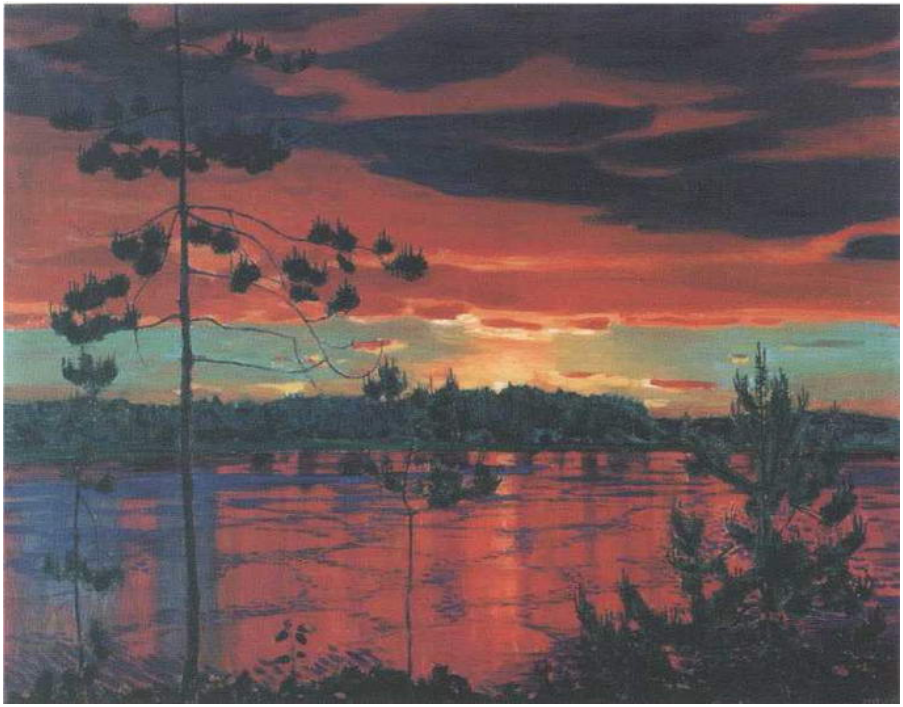
Вероятно, именно благодаря участию в выставках Дягилева Рылов был приглашен на мюнхенскую выставку 1901 года, где за картину С берегов Вятки получил именную золотую медаль, а затем и на венский Сецессион 1902 года.

Выставки, созданные Дягилевым в конце 1890-х - начале 1900-х годов, очень нравились Рылову. Он высоко ценил мастерство Дягилева в оформлении выставок, отмечая простоту и изысканность в самом искусстве экспонирования, индивидуальный подход к каждому художнику.

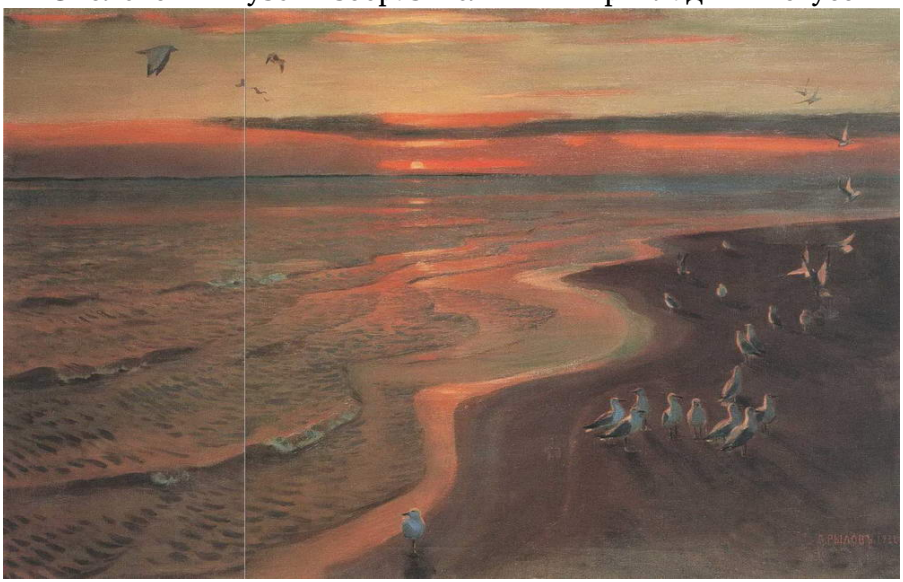
На выставку «36 художников», организованную в Москве в 1901 году, стеклись свежие силы с «Весенней», передвижной и «Мира искусства». Рылов был участником этой первой выставки, с которой началась история Союза русских художников, одного из самых представительных творческих и выставочных объединений начала века. Он показал на ней картину Рябь.

С «Весенней выставкой», уже давно неинтересной ему, Рылов связал свою судьбу на долгие годы, считая себя обязанным помогать Куинджи. И поэтому он отклонил предложение Аполлинария Васнецова об участии во второй выставке «36 художников» в 1902 году. Он писал Васнецову: «Я должен во что бы то ни стало участвовать на “Весенней” выставке (Академической). Я не хочу уходить от товарищей и от А.И. Куинджи, потому что я его страшно люблю, ему во всем обязан. А по правде сказать, мне не особенно интересно участвовать на “Весенней”, благодаря ее разношерстному случайному составу...

Куинджи живет идеей весенней выставки. Она стоит ему огромных трудов. Это место, где может выступать молодежь, и мне хочется, насколько я могу, помогать этому делу, хотя бы жертвуя своими картинами»[2 А.А. Федоров-Давыдов, с. 136.].



***Закат. 1917***
Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств

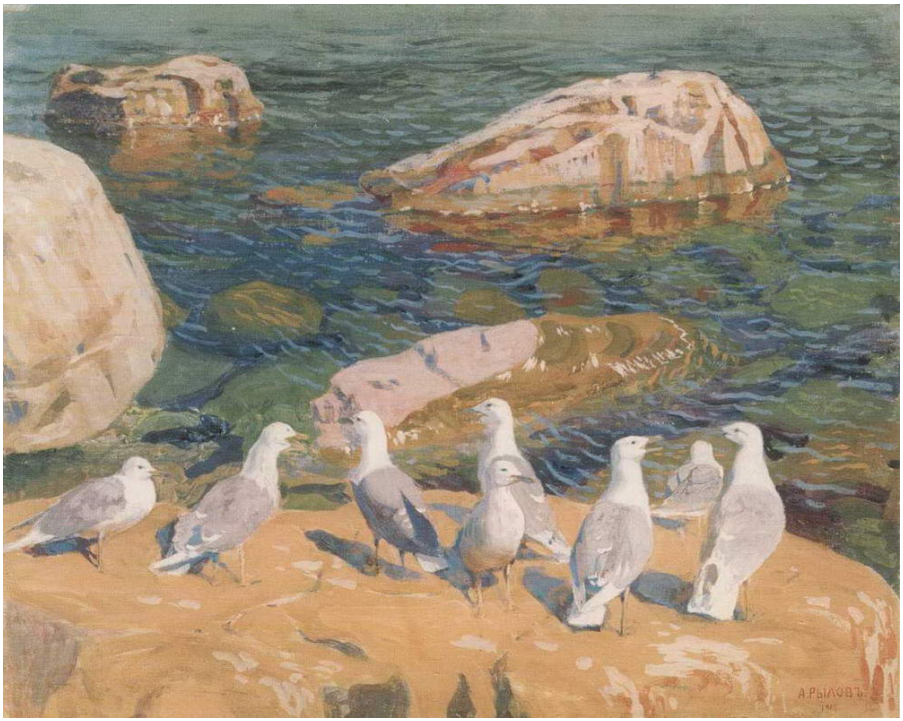


***Чайки. Закат. 1922***
Нижегородский художественный музей

Почти то же произошло у Рылова и с «Миром искусства». На выставке «Мира искусства» 1902 года Рылов показал Рябь и С берегов Вятки и был избран действительным членом общества:

«Мне хотелось перейти совсем в “Мир искусства”, в котором только я и должен был выставлять, как действительный член общества. Но приехал Архип Иванович специально уговаривать меня не изменять “Весенней”. Он был так взволнован, что я дал слово, пока он жив, непременно участвовать на “Весенней”... По уходе Куинджи я сейчас же написал в “Мир искусства” заявление об отказе от звания действительного члена общества»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 133.]. Несмотря на уговоры Дягилева и Серова, Рылов сдержал слово, данное Куинджи, и с тех пор критики «Мира искусства» перестали упоминать его в статьях и замечать его работы. Но сам Дягилев сохранил добрые отношения с Рыловым и включил его Зеленый шум в знаменитую выставку русского искусства в Париже в 1906 году, и в результате Рылов был избран членом парижского Осеннего салона.

Вместе с тем на «Весенней» происходило вытеснение учеников Куинджи из состава жюри. Некоторые из его товарищей - Пурвит, Рущиц, Рерих - совсем перестали здесь выставляться. Рылов писал: «Как ни старался Архип Иванович поднять значение “Весенней выставки”, поднять премиями молодое искусство, художники - народ самолюбивый, и не всякого деньгами заманишь. Премии многих обижали, художники не хотели подвергать свои произведения квалификации членов Академии... Художники стали уходить с “Весенней”, открывать свои небольшие кружки... И я выставлял в “Новом обществе художников”, не выходя с “Весенней”. Хотя мне очень хотелось уйти оттуда... из-за ссор и дрязг», - писал Рылов[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 133. ]. Но на выставке 1904 года произошло открытие Зеленого шума: «К моему искреннему удивлению, Зеленый, шум был замечен критиками из “Мира искусства” и другими. Словом, зашумел так, что я и не ожидал», - вспоминал художник[2 Там же, с. 132.].



***Чайки. 1910***
Киевский музей русского искусства

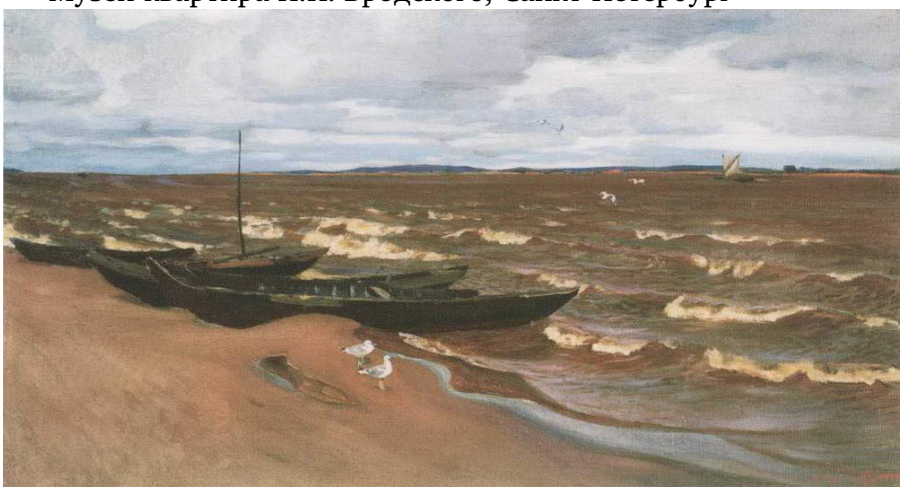
С 1905 года Рылов участвовал в выставках Нового общества художников, а в 1908 году начал регулярно выставляться с Союзом русских художников, бессменным руководителем которого был Аполлинарий Васнецов. После смерти Куинджи Рылов уже не был связан словом и мог покинуть «Весеннюю выставку». «Необходимо было уйти в другую компанию, с настоящими мастерами русского искусства, где надо равняться на настоящих художников», - писал он[3 Там же, с. 159.].

В 1910 году Рылов получил приглашение войти в новый «Мир искусства», председателем которого стал Рерих. Но, чувствуя свое отличие от характерного для «Мира искусства» общего тона, который он называл «светскостью», Рылов остался с москвичами. Его произведения рядом с картинами Сурикова, Коровина, Юона, Крымова, Виноградова, Степанова были на своем месте. И сюжеты, и манера письма московских пейзажистов и жанристов были близки его пониманию живописи и русской природы. Но все-таки среди них он был петербуржцем, многие черты его искусства отражали связь с петербургской школой, с «Миром искусства».

Рылову нравилась сама атмосфера московских выставок - яркая, красочная, с самоваром и закусками, гостеприимная и

лишенная чопорности, очень «русская», сродни самой живописи москвичей. На последней предвоенной выставке в 1914 году Рылов показал своих Лебедей над Камой, и знаменитый московский писатель Владимир Гиляровский подарил художнику стихи, посвященные двум его картинам - Лебедям и Зеленому шуму.

***Чайки на Каме. 1919***
Музей-квартира И.И. Бродского, Санкт-Петербург



***Бурный день на Каме. 191 8***
Таганрогская картинная галерея

Чтобы не зависеть от продажи картин, Рылов в начале 1900-х годов поступил на службу в Общество поощрения художеств, на должность делопроизводителя и помощника директора музея. У

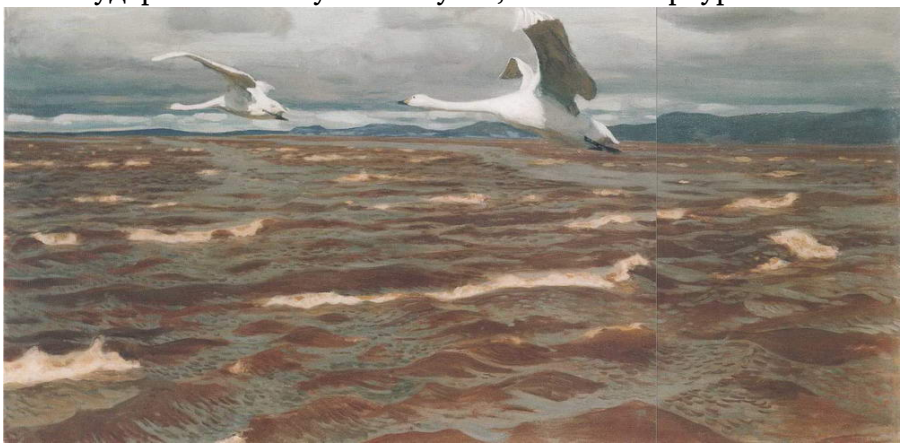
Общества в ту пору было обширное поле деятельности - художественно-промышленная школа и художественно-ремесленные мастерские, в которых было более тысячи учащихся, Художественно-промышленный музей с постоянной выставкой и аукционом, магазин печатных изданий, ежегодный конкурс в области живописи, скульптуры и графики с именными премиями и многое другое. Рылов стал преподавать рисунок в школе Общества, и это стало началом его официальной педагогической деятельности, хотя он уже много лет, начиная с 1890-х годов, давал частные уроки.

«...Эта школа искусства, существовавшая восемьдесят лет, была замечательная, самая свободная, самая демократическая. ...Школа Общества поощрения художеств открыла свои двери всем желающим посвятить себя искусству или просто познакомиться с ним. Здесь сидели рядом: ремесленник и чиновник, матрос и офицер, студент и дьякон, мальчик от маляра или резчика и юноша из далекой провинции, крестьянская девушка и генеральская дочь. Школа не была подчинена никакому министерству и существовала на свои скудные средства», - писал Рылов[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 153.].

В школе Общества сложился целостный и дружный коллектив художников-педагогов, который еще более был объединен с приходом в 1906 году на должность директора школы Рериха.

Рерих, оказавшийся талантливым руководителем, принялся за реформы, обновившие и оживившие жизнь школы. В числе других новшеств были экскурсии для учеников в старинные русские города, курс анатомии, занятия по стенной живописи, лекции специалистов по истории искусств. «С Рерихом было приятно работать: все делалось по-товарищески, главное - чувствовалась живая струя свежего воздуха. Школа не стояла на месте, каждый год открывались новые классы или новые художественно-промышленные мастерские, увеличивался состав преподавателей приглашением выдающихся художников»[2 Там же, с. 149.]. Здесь Рылов приобретал и копил педагогические навыки, которые реализовал в дальнейшем.

***Свежий ветер. 1918***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



***Лебеди над Камой. 1920***
Музей-квартира И.И. Бродского, Санкт-Петербург

***На Каме. 1919***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В июле 1910 года, когда умер Куинджи, Рылов был в Вятке. Смерть учителя тяжело отозвалась на нем. На всю жизнь Куинджи остался для Рылова мерилом поступков и творчества. Вместе с другими учениками Рылов занимался разбором и систематизацией художественного наследства Куинджи, отошедшего обществу, носившему имя художника.

В последние годы жизни Куинджи владела идея создания принципиально нового объединения художников, целью которого была бы взаимная поддержка, солидарность во имя высоких идеалов творчества. Незадолго до смерти Куинджи составил завещание в пользу Общества, пожертвовав ему свои произведения, имущество, пятьсот тысяч рублей и участок земли в Крыму. В феврале 1910 года в Академии художеств состоялось торжественное открытие Общества.

Мечты Куинджи о единении художников были утопичны. Хотя Общество имени А.И. Куинджи и выполняло положения устава, созданного самим художником, - ежегодно приобретались произведения с выставок на пять тысяч рублей с передачей части их в провинциальные музеи, устраивались выставки, - но реального единства не получилось. Общество представляло собой клуб с чаепитиями и ужинами, с рисовальным вечерами и концертными «пятницами», которые пользовались большой

популярностью в Петербурге. Но сложившаяся здесь «барственная» среда стала чуждой ученикам Куинджи, и они постепенно покинули Общество.

Лето для Рылова, особенно после того, как он окончательно связал свою жизнь с Петербургом и преподавательской деятельностью, давало счастье и радость вольной жизни. Длительный световой день позволял работать столько, сколько хотелось — в отличие от городской осени и зимы с их темными вечерами, приносившими большие огорчения художнику.

Обычно Рылов проводил часть лета вместе с семьей своей сестры в деревне в трех верстах от Вятки, среди полей и пихтовых лесов. С 1902 года они стали жить летом в Воронежской губернии, в живописных местах близ реки Оскол. На опушке леса Рылов поставил летнюю мастерскую для работы в жару или в дождь - северную избушку, которую по его рисунку выполнил местный столяр. Эта мастерская с ее сказочным обликом, с резными украшениями запечатлена в этюде Красный домик (1910). На все стороны мастерская была открыта широкими окнами и дверями, чтобы можно было, стоя у мольберта, видеть и внутренность леса, и прибрежные дали реки Оскол. Разместившись таким образом «внутри» природы, Рылов получил главную возможность - наблюдать жизнь леса непосредственно, не внося в нее шума и дисгармонии, сливаясь с нею, становясь ее частью. Птицы и животные в этом отдаленном краю чувствовали себя спокойно, и их повадки представляли широкое поле для радостных открытий. Рылов был, что называется, натуралист - любовь к природе, ощущение своего единства с нею было органическим его свойством, а художественное воплощение увиденного - естественным продолжением этой любви. Совы, цапли, зимородки, коростели - а птиц он особенно любил - демонстрировали художнику свое изящество и достоинство.

Источником глубоких эмоциональных впечатлений был для художника ночной лес, его тайны, внутренняя жизнь, неведомая человеку, игра лунного света в ветвях, шумы и шорохи, колеблющиеся кружевные тени - все это хотя и не входило напрямую в его картины, но подготавливало их глубокую образность и символический подтекст.

Лучшие минуты жизни художника были связаны с его путешествиями, с поездками на этюды. Он был очень подвижным человеком, когда дело касалось работы. В течение одного года и даже одного лета он мог побывать в Крыму и в Финляндии, в вятских и в воронежских лесах, на Каме и в Крюкове под Москвой. Всегда притягательным оставалось для него море в Кекенеизе.

Рылов обладал удивительным умением воссоединяться с

природой. В одиночку или в мужской компании художников, вблизи рек и лесов он чувствовал себя лучше всего, его поэтическая натура начинала жить в полную силу. Он без устали писал этюды, а потом - баня, рюмочка под пельмени, пироги «мирового значения», долгие и волнующие разговоры об искусстве.

***В голубом просторе. 1918***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Любовь Рылова к природе приобрела особую ипостась в его отношении к животному миру. Привязанность ко всякому зверью давала ему возможность и в городе не терять связи с миром природы. В своей мастерской Рылов устроил уголок настоящего леса с березкой и елочками, где в разное время жили белки, заяц, птицы - зорянка, пеночка, бекас, снегирь, чайка-подранок, галки и поползни, - ящерица и колония муравьев. Все они служили художнику натурщиками и одновременно были его друзьями. Общаясь с ними, слушая их голоса, он «вникает в их нравы и привычки так же, как наблюдает и переживает в природе не только общие ее виды, пейзажи, но и детали: листву деревьев, изгибы стволов, траву и цветы»[1 А.А. Федоров-Давыдов, с. 52.].

В 1906 году Рерих учредил в школе Общества поощрения художеств класс рисования животных и назначил Рылова его руководителем. Так его любовь к животным обрела новую форму. Ему надо было передать ее своим ученикам. Класс этот Рылов вел

вплоть до 1917 года, когда школа была закрыта.

Сделав попытку ставить для рисования чучела животных, Рылов сразу отказался от этого и обратился к живым моделям. Поиск «натурщиков» на рынках и в зоомагазинах стоил ему больших трудов. Животные были беспокойными натурщиками, но именно рисование с подвижной модели давало хорошие навыки в фиксировании движения в рисунке. Разные животные сменяли друг друга в «зверином классе», который был очень популярен среди учеников.

Рылов вспоминал: «Посреди класса стояла большая клетка, окруженная учащимися, напряженно ловящими углем форму и движения беспокойной модели. Кроме собак и кошек, привозил и медвежат, и волчонка, лисицу, косулю, зайцев, белок, кроликов, ужа, морских свинок, козленка и пр., а из птиц, кроме кур и уток, были орлы, филины, лебеди, павлины, роскошные фазаны, журавли, вороны, сороки, попугаи и др. Весной, в хорошую погоду, на дворе рисовали лошадей»[2 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 127.].

Одной из любимых моделей была жившая у Рылова обезьянка Манька. Однажды он принес в класс «синюю птицу» - благодаря пьесе Метерлинка этот символ неуловимого счастья был в ту пору широко известен. Это была болотная курочка «султанка».

Рылов шутливо называл свою преподавательскую деятельность «педагогией» и жаловался в письмах, что она отнимает много времени. «От рисунков, зверей, подрамников, учеников, учениц и натурщиков получается в голове моей необычайный хаос»[3 Там же, с. 142.].

То, что делал в классе Рылов, можно считать очень прогрессивной и живой методикой преподавания, новой для своего времени. Она давала существенные художественные навыки учащимся - Рылов писал, что «скоро учащиеся начали делать такие успехи, что я сам удивлялся»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 122.]. Интересно, что успехи «звериного» класса отмечались даже в прессе - в рецензиях на отчетные выставки школы Общества поощрения художеств.

***Глушь. 1920***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В его творчестве анималистические мотивы стали характерной чертой пейзажного образа. Картина Лесные обитатели (1910) - яркий пример включения животных и птиц в пейзаж. Это сделано художником очень органично, поскольку использована фрагментарность композиции и эффект «крупного плана», благодаря которому в поле зрения попадает то, что в данный момент находится в избранном мотиве - лапы елей, белки, дятел, - все, что живет своей естественной жизнью среди лесной чащи. Из такого приема рождается ощущение, что мы не посторонние наблюдатели, а находимся «внутри» мотива, и наше присутствие не мешает лесным обитателям. Такое максимальное приближение к природе и было задачей художника. Знакомый с поэзией близкого переживания природы, он хотел в целостном виде донести ее до зрителя, найти у него искреннее понимание.

Здесь, как и в других картинах Рылова этого периода, очень сильна декоративная трактовка пейзажа с изысканным узором ветвей, прикрывающих кружевной сеткой глубину лесного пространства. Декоративное начало в живописи этого времени помогало художникам, не только Рылову, подчеркнуть красоту мотива исключительно через красоту самой живописи. И когда декоративность сочеталась с натурным мотивом, с фрагментом,

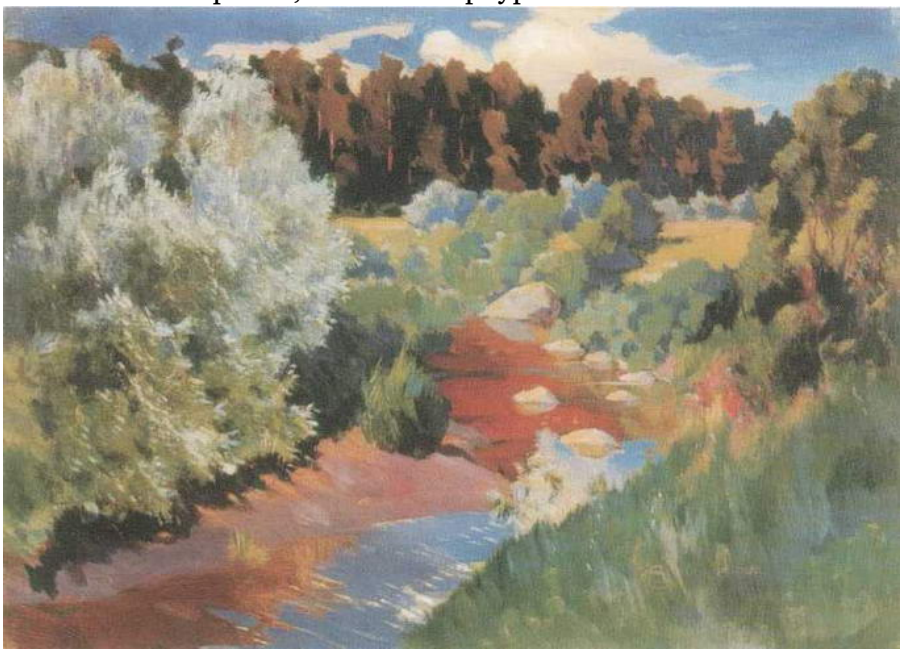
взятым из самой природы, возникала особая острота и многомерность живописного решения.

Характерное для Рылова варьирование полюбившегося мотива особенно ярко выступает в изображении водных птиц - они стали одной из крупнейших тем в творчестве Рылова начиная с 1904 года. Картина Чайки (1910) построена как натурный этюд, и это позволяет художнику подчеркнуть непосредственность восприятия птиц в их естественной жизни. Фрагментарность мотива такова, что в ней нет линии горизонта. Это придает изображению плоскостность, делает его глубоко декоративным, что дополняется обобщенностью силуэтов птиц, очертаний камней, узорным рисунком волн.

И в Чайках, и в Лебедях Рылов старался через образы живой природы передать состояние пейзажа (Чайки. Бурный день, 1917; Чайки. Тихий вечер, 1918; Тревожная ночь, 1917). В них варьируется эмоциональное содержание образов, в зависимости от задачи беспокойство и динамика композиции сменяется лаконизмом и предельной сдержанностью художественного языка картины.

Модерн в его северном варианте оказал сильное влияние на Рылова, обусловил выразительные свойства его работ 1910-х годов. Плоскостность и декоративность, мощь и сила цвета, подбор красок, музыкальность и символика линейных ритмов, система крупных локальных цветовых пятен, данных в прямых сочетаниях, без тональных переходов, силуэтность форм, острые ракурсы преображают станковую картину в декоративное панно. Особенно это заметно в Чайках и Лебедях.

***Сосенки и вереск. 1923***
Частное собрание, Санкт-Петербург



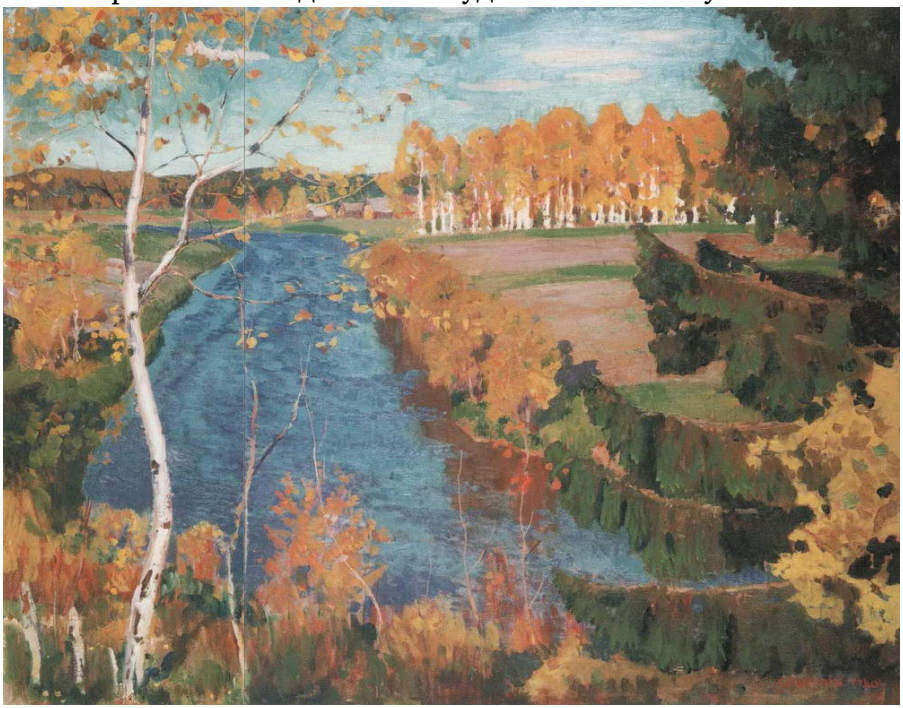
***Пейзаж с рекой***
Частное собрание, Санкт-Петербург

Работа над мотивом лебедей началась на Каме в 1911 году - именно там он увидел прекрасных белых птиц - и завершилась знаменитой картиной В голубом просторе. Алексей Федоров-Давыдов обратил внимание на то, что у Рылова «пейзажи с чайками обычно более созерцательны, пассивны и лиричны, в то время как в картинах с лебедями больше действенного, эпического начала, развития мотива во времени»[1 А.А. Федоров-Давыдов, с. 64.]. Лебеди - это свободный полет, наслаждение движением, сопротивление ветру в широком просторе. Сила изобразительного решения здесь гораздо большая, чем в Чайках, составляющих часть пейзажа, - в отличие от них лебеди представляют собой подобие сюжета, во всяком случае, символической композиции.

«Несколько лет я держал втайне идею картины летящих лебедей. Я видел их в натуре близко, над самой головой, на Каме, близ села Пьяный Бор... Громадные птицы парящим полетом снизились к самой воде и, сравнительно легко врезавшись в гладь речную, поплыли к нам»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 143-145.]. Воплощая полет лебедей, преодолевающих сильный ветер над желтыми волнами широкой реки, Рылов создал несколько вариантов, но они его не удовлетворяли. Одна почти готовая картина на этот мотив, приготовленная к выставке, была уничтожена художником. Он писал летящего лебедя, используя огромное чучело, случайно найденное в мастерской чучельника, - «точно нарочно для меня сделанное», - как вспоминал Рылов. Поднимая его на блоке, художник изображал разные ракурсы полета птиц, соединяя эту работу со своими натурными впечатлениями. Так была завершена в 1914 году картина Лебеди на Камой - она стала первой в ряду многих последующих воплощений этого мотива.

Романтический образ лебедя устойчиво вошел в искусство начала XX века - как и чайки, альбатроса, буревестника. Это образы свободы, вольнолюбия, борьбы, наслаждения бурей. Рылов и здесь проявляет себя художником, глубоко связанным со своей эпохой, и в то же время находит свой собственный путь в трактовке общезначимых этических и культурных символов.

***Осенний пейзаж. Золотые березки***
Костромской объединенный художественный музей



***Осень на реке Тосне. 1920***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Уже близки были годы тяжелых испытаний. В одном из писем

1914 года Рылов писал: «Трудно теперь заниматься искусством, в голове только одна мысль: война, война, война»[2 А.А. Федоров-Давыдов, с. 144.]. Получив заказ от Военного музея на батальную картину, посвященную брусиловскому прорыву под Луцком, в сентябре 1916 года Рылов отправился на юго-западный фронт, чтобы «увидеть своими глазами мировую войну», но картина написана не была.

В этот период он много работал по заказам. «Все картины тогда покупались “на корню” вновь появившимися коллекционерами. ...Часто они заказывали темы настолько широкие, что нисколько не стесняли моей свободы творчества. Один просил написать ему серую воду с рябью, другой - березы в ветер или бурный день и чаек.

...Я охотно писал свои любимые сюжеты и также охотно принимал плату, а в особенности дары». Большую ценность представляли продукты:

«Один покупатель заплатил мне за картину Ласки на пне тридцать фунтов белой муки и двадцать фунтов сахарного песка. За большую картину Чайки при закате мне предлагали сажень дров и гуся»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 189-190.].

Но, несмотря на заботы о хлебе насущном, лучшие произведения Рылова 1915-1918 годов обрели особенную эмоциональную силу, напряженность, драматизм. Это выразилось и в повышенной цветности колорита, и в лаконизме и жесткости композиции (Закат, Гремящая река, Тревожная ночь, все - 1917; Свежий ветер, 1918 и другие пейзажи Камы). Декоративность становится одним из средств передачи особого настроения в пейзаже - узорность форм выступает как сильное эмоциональное средство, в рисунке и ритме звучит динамика пространства, музыка пейзажного образа.

В этих картинах, конечно, был отсвет тревожного и сурового времени, хотя и не отраженного Рыловым в реальных образах, но ассоциативно воплощенного в полной мере.

В 1915 году он получил от Академии художеств диплом на звание академика «за известность на художественном поприще».

***Полевая рябинка. 1922.***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

***Цветистый луг. 1916***
Тверская картинная галерея

Перед наступлением немцев на Петроград в числе других учреждений к эвакуации готовился Эрмитаж. «Во время всех тревог и волнений войны и революции, во время сумятицы, бестолковщины и разрухи при Временном правительстве я уходил в Эрмитаж, как на прощание с ним. В благоговейной тишине

стоял перед святынями искусства, величаво смотревшими на меня через четыре-пять столетий»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 189.]. Дни посвящались живописи, а вечера - музыке. Рылов посещал концерты в Зимнем дворце, в консерватории, слушал Бетховена и Чайковского. Приближался октябрь 1917 года.

Картину В голубом просторе (1918) обычно включают в число первых произведений, с которых начинается история советской живописи. Рассматриваемая как отклик на события революции, она на самом деле явилась итогом многолетних творческих поисков художника.

Голубой простор, складывающийся из неба и моря, приобрел здесь предельно символическое и одновременно декоративное содержание. Это развитие темы Лебедей далеко отошло от предшествующих вариантов. С одной стороны, мотив воплощен в совершенной законченности, а с другой - он приобрел некоторую плакатность в отличие от свободной живописной трактовки и эмоционального строя прежних Лебедей. Здесь появилась однозначность слишком отчетливой мажорности, романтической патетики, оптимизма. От пленэрной гаммы почти ничего не осталось, по условности цвета картина напоминает керамическое панно или ковер. Здесь Рылов достиг абсолютной сочиненности картины и создал свое классическое произведение.

Картина с успехом была показана на 1-й государственной свободной выставке произведений искусства в Петрограде в 1919 году. Справедливо писал Федоров-Давыдов, что в этой картине Рылов выразил «ощущение вырвавшейся на свободу жизни», «свое личное жизнерадостное состояние» - как и состояние многих своих собратьев по искусству, «потому, что естественные для 1917 года переживания тревоги, напряженности, ожидания и нервозности разрешились как бы вздохом облегчения»[1 А.А. Федоров-Давыдов, с. 75.].

Но вместе с тем, «воспитанные в старом мире, они, разумеется, не представляли себе ясно ни задач, ни сути совершившегося переворота, ни его конкретного содержания. Но это была для них та очистительная буря, которой давно ждали лучшие люди России»[2 Там же, с. 74.]. Таким образом, здесь выразился идеализм, присущий в это время немалой части творческой интеллигенции.

***Река Оскол. Весенний мотив. 1910***
Костромской объединенный художественный музей

***На природе. 1933***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Работать становилось трудно. Мысли заняты только тем, как бы съесть чего-нибудь. Восьмушка фунта хлеба, полагавшаяся гражданину по карточке на день, проглатывалась сразу, и дома больше не было ни крошки, ни сахара, ни чаю... Иногда вместо хлеба выдавали полфунта овса... От голода лицо мое начало отекать, колени выступали, как у индуса», - вспоминал о революционных годах художник[3 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 198.].

Не менее тяжелым обстоятельством этих лет была для Рылова невозможность выехать летом на природу. Чтобы восполнить это, он записался в «семинарий» по изучению Павловска, что позволило ему ездить туда на экскурсии, во время которых вместо осмотра дворца он жадно писал этюды.

На Мойке, в доме купца Елисеева, был создан Дом искусств, где сохранилась обстановка и можно было получить обед. В Доме искусств устраивались персональные выставки, и Рылов в 1920 году показал там 120 своих работ. Опорой для художников было Общество имени Куинджи, хотя, конечно, от капитала, завещанного Куинджи, не осталось и следа. В первые послереволюционные годы там «по средам и пятницам собирались художники, худые, изможденные голодом, с опухшими лицами. Ни уличная темнота и жуть, ни шальные выстрелы, то и дело раздававшиеся в потемках, не останавливали художников, спешивших вечером в среду своих товарищей, в уютный уголок к кипящему самовару, где было светло, сравнительно тепло, где можно поговорить о своих изделах, поспорить, поиграть в шахматы»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 209.].

В 1925 году Рылов был избран председателем Общества имени Куинджи и оставался им до 1929 года. Все знавшие его люди отмечали особый душевный склад Рылова, его мягкость, доброжелательность и открытость. Характер Рылова завоевал ему уважение и доверие со стороны художников.

Во время нэпа были возобновлены концертные «пятницы», на которых, ценя домашнюю обстановку Общества, любили выступать артисты. Студенты консерватории устраивали целые оперы под рояль. Несколько раз в неделю бывали рисовальные вечера. С 1926 года Общество имени Куинджи устраивало выставки в залах Общества поощрения художеств или в Академии. В годовщину основания Общества, второго марта обычно проходили дни памяти Куинджи, на которые собирались его ученики. Рылов на этих собраниях открывал сундуки с эскизами, этюдами мастера, и все собравшиеся погружались в рассматривание небольших произведений, содержавших поиски и

эксперименты великого художника.

***Островок. 1922***
Государственный Русский муз( Санкт-Петербург

Но в это время «куинджисты» подвергались сильным нападкам с разных сторон, прежде всего от собратьев-художников. Рылов писал, что многие «старались насолить и просто сжить со света ненавистных куинджистов, которые благодаря своей старой школе, своей грамотности и понятности массам всюду “занимают места”, получают работу, устраивают выставки, которые посещаются публикой, и даже картины на них продают, преподают в Академии, в художественном техникуме... Словом, всюду эти “противные” куинджисты хлеб отбивают у “молодых”»[2 Там же, с. 229.].

Последовали проверки, комиссии... Общество имени Куинджи было закрыто, картины переданы в Русский музей. Постановление 1932 года окончательно унифицировало художественную жизнь страны, соединив все художественные общества и организации в один Союз советских художников.

Важную сторону жизни Рылова в 1920-е годы вновь составляла педагогическая деятельность. Бывшая Академия художеств была преобразована в Свободные художественные мастерские. Они были открыты для всех, для поступления не требовалось никаких экзаменов, как не существовало и никаких утвержденных программ обучения. Группа студентов приглашала профессора по своему вкусу, и каждый преподаватель работал по собственной системе. Среди студентов было очень много

случайных людей и очень мало подготовленных. В пятнадцати индивидуальных мастерских сосредоточились все художественные направления - и «правые», и «левые». Среди руководителей были Владимир Татлин, Натан Альтман, Кузьма Петров-Водкин, Осип Враз, Василий Савинский, Василий Шухаев, Михаил Матюшин. Отчетные выставки работ, объединявшие все мастерские, представляли собой пестрое и разнообразное зрелище, отражавшее личность руководителей, свободных в это время от всяких внешних установлений.

Осенью 1918 года по просьбе группы студентов Рылов стал одним из профессоров, руководителем мастерской. Он получил для нее помещение бывшего пейзажного класса, где двадцать лет назад сам учился у Куинджи. Это было самое замечательное из возможных совпадений, это был знак.

В своей многолетней преподавательской практике Рылов интуитивно или осознанно шел по стопам учителя. Он старался строить свои отношения с учениками так, как когда-то это делал Куинджи - в неформальной обстановке общих чаепитий, в беседах за самоваром, рассказах о живописи Рылов приобщал своих учеников к внутренней жизни художника.

В 1922 году система индивидуальных мастерских сменилась коллективным методом преподавания, был образован Вхутеин, но это не внесло порядка в преподавание. Происходило массовое разрушение сложившейся до революции системы художественного образования - в 1917 году закрылась школа Общества поощрения художеств, было ликвидировано училище Штиглица. Разрушению подвергся музей Академии художеств. Все это отнимало удовлетворение преподавательской работой, и в 1929 году Рылов покинул Вхутеин. «Когда я вышел из Академии в последний раз, я легко вздохнул, почувствовав свободу. Позади остались все эти бесконечные волнения, постоянные обиды и неудовлетворенность и собой и делом»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 208.].

***Лесная река. 1929***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Вопреки всем трудностям и невзгодам совершенно очевидно, что в 1920-е годы Рылов пережил творческий подъем, выразившийся именно в пейзаже. Он был среди тех, кому выпало хранить пейзажный жанр в его лирической целостности, жанр, который в 1920-1930-е годы считался второстепенным, неактуальным, малоинтересным новому зрителю.

Он писал много повторений и вариаций старых своих работ {Глушь, 1920). В некоторых произведениях он обращался к левитановским традициям {Весна под Москвой, 1922). Наряду с прежними мотивами другую линию образуют солнечные пейзажи лирического, интимного характера, отражающие светлый, жизнерадостный образ природы. Это не только летняя природа, но и великолепные осенние пейзажи {Багряная пора, 1918; Осень на реке Тосне, 1920).

Одной из самых плодотворных в его творчестве этих лет стала тема летнего луга, выразившая живое ощущение и неброскую красоту этого времени года. В Цветистом луге{ 1916) необыкновенно изящна узорность решения - кружевная сетка белых цветов, наброшенная на траву и перемежающаяся с пятнами света и тени. В другом варианте того же мотива - Цветущий луг (1919) - дано более обобщенное решение с использованием свободного живописного мазка, передающего ощущение свежести летней зелени.

В творчестве Рылова, много работавшего непосредственно на природе, неизбежно должно было стереться различие между этюдом и картиной. Опыт художника давал возможность использовать наиболее выигрышные черты того и другого как в натурной работе, так и в произведениях, написанных в мастерской. В картинах он сохраняет беглость мазка, его свободу, фрагментарность композиции, широкое письмо. А в этюдах - картинную выстроенность, законченность воплощения мотива. Полевая рябинка (1922) - одна из лучших вариаций «луговой» темы - как раз и демонстрирует установившееся в живописи Рылова единство этюда и картины. Это пейзаж, в котором ведущая роль отдана малой его детали - цветку, пышным зонтикам полевой рябинки, обладающей наибольшей пластической выразительностью. Она приближена к глазам зрителя, а пейзаж, окружающее пространство равнозначно ей. Масштаб цветов, выведенных на ближний план, сопоставим с деревьями. Цветы выделены и своей фактурой, они написаны густой краской на фоне жидко прописанной травы, и звучность желтого (особенно в сопоставлении с фиолетовым цветом воды) усилена и поддержана всплесками белых цветов.

Полевые цветы трактованы как эмоциональный ключ к образу лета. Изображение малых деталей включено в общее эмоциональное решение - поэзия образа объединяет все. Такие «пейзажи трав» мастерски писал Шишкин.

Залитые солнцем, полные света и воздуха, словно сверкающие летние пейзажи в 1920-е годы характерны не только для живописи Рылова, но и для многих пейзажистов, связанных с традициями импрессионизма (Константина Юона, Николая Крымова). В радостном переживании природы есть та приподнятость, значительность, которая выводит пейзажи за рамки простых этюдов. Их лирическая камерность получает более широкое дыхание, они проникнуты особым спокойствием и тишиной, которые стоят в разгаре лета, когда природа в расцвете, вся напоенная солнцем, как бы сама излучает свет.

Пройдя в свое время через возможности пленэризма, импрессионистической и постимпрессионистической живописи, Рылов включил все это в свой багаж. Но в основном манера его была декоративной,связанной с особенностями модерна. В пейзажах 1920-х годов он вернулся к импрессионистическим приемам трактовки пейзажа, но в тесной связи с декоративным обобщением живописной формы.

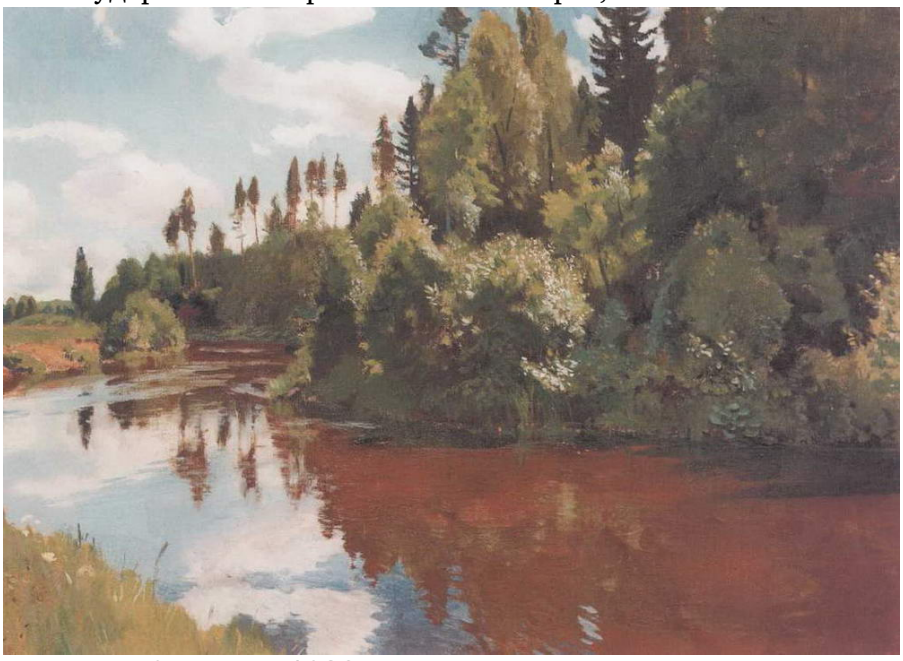
Излюбленным его пейзажным мотивом была ровная гладь воды с отражением неподвижных деревьев и кустов (Зеркальная речка, 1922; Островок, 1922).

***Красное отражение. 1928***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Речной островок предстает в солнечной тишине как некая блаженная страна покоя и счастья. В простом пейзаже Рылов выбирал такой мотив, в котором можно показать разнообразие форм природы: изгибы речки, узорные очертания берегов, цвет песка на отмели, кустарник, травянистая поляна. Так же разнообразны формы деревьев за островком, а за деревьями - и зеленый луг, и желтеющее поле, и синеющий лес. В камерном пейзаже художник воплощал большое и разнообразное зрелище. Небольшой уголок природы становился общим и собирательным, чуть ли не панорамой родного края.

Близкими к Островку являются пейзажи окрестностей Ленинграда, которые стали излюбленными местами этюдной работы Рылова, - Сиверская, реки Оредежь и Орлинка, заменившие собой любимые в молодости бурные Вятку и Каму. Эти лесные тихие речки стали знаком позднего периода - спокойные их воды, зеркальные отражения, кулисы зеленых берегов запечатлены в картинах Лесная река, На природе и многих других.

***Грязная дорога. 1928***
Государственная Третьяковская галерея, Москва



***Устье Орлинки. 1928***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В пейзажах 1920-х годов колорит, зелено-голубая красочная

гамма, исходит из цветовой гаммы Зеленого шума и связанной с ним линии картин. Эта цветовая гамма обогатилась в процессе развития творчества Рылова, она стала более интенсивной и, одновременно, чистой и прозрачной. Краски, пронизанные светом, приобрели большую звучность, огромное множество оттенков. Голубые и зеленые тени сочетаются с передачей солнечного света на листьях белым цветом. Белые мазки сверкают и серебрятся по краям крон деревьев и кустов - Рылов определил для себя, что дневной свет надо писать холодными тонами. Холодные цвета, голубые и зеленые, становятся светоносными и контрастируют с коричневой землей, красноватыми отражениями в воде.

Среди этого направления пейзажей к числу наиболее красивых и выразительных следует отнести Устье Орлинки (1928) и Зеленое кружево (1928).

В пейзаже Устье Орлинки то же удивительное разнообразие форм, что и в Островке - извилины реки, луговой и лесной берега, разнообразие форм деревьев, среди которых узорные ели, «клубящиеся» формы кустов, любимые Рыловым, тонкие стволы деревьев с небольшими кронами. Очень важен выбор мотива - эстетически осмысленный выбор, который превращает картины природы в синтетические пейзажи. Нарядность пейзажам придают пышные кучевые облака, господствующие над зеленым миром.

Зеленое кружево тоже одновременно и камерно, и картинно-значительно. Вид из леса, из тени на залитую солнцем поляну - словно окно в свет и воздух. В контражуре очертания листвы, ветвей, легкие и трепетные, действительно выглядят кружевом. Кулисность и фрагментарность мотива - постоянные приметы стиля Рылова - присутствуют и здесь. В сверкающей зелено-голубой гамме сопоставляются прозрачные, искрящиеся белыми мазками, жидко написанные цвета и плотные в изображении стволов или синего леса на дальнем плане. Сквозь широкий и прозрачный мазок просвечивает холст, обогащая фактуру картины и создавая вибрацию света на поверхности.

***Зеленое кружево. 1928.***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

***Парк на берегу Невы. 1916***
Костромской объединенный художественный музей

Новшества и достижения живописи Рылова в 1920-е годы особенно ярко воплотились в картинах Жаркий день (1927) и Лесная река (1929), наиболее крупных и сложных произведениях этого периода. В них картинная сочиненность выступает сильнее всего. В картине Лесная река, как это часто бывает в его картинах, пространство ограничено кулисами лесной чащи. Лес встает стеной, закрывая собой прячущуюся быструю речку с купами деревьев, вплотную подступивших к воде. На переднем плане еловые ветки с сидящими на них белочками подчеркивают симметрию кулис. Ветви словно случайно попали в кадр, оказались перед лицом художника, и он соединил их с сильно обобщенным, широко написанным далевым пейзажем. Картина от такого приближения приобрела конкретность, реальность

увиденного. Рылов буквально втягивает зрителя в этот уголок леса, в его тишину, в заповедную глушь, где человек может побыть один на один с природой. А это для художника было главным, он не стремился смешивать мир людей с миром природы, скорее он видел в ней убежище или храм.

Для каждой породы деревьев Рылов применяет особенную манеру передачи листвы, ветвей, формы кроны, свою гамму даже в пределах одного зеленого цвета, свой тон и отлив. Крупно изображенные ветки декоративны, узорны, их освещенная солнцем, мелко прописанная хвоя контрастирует с обобщенным изображением плотных масс деревьев, и откликом на нее является ритмичный узор волн в центре картины. Эффект сопоставления обобщенных форм с орнаментально прописанными создает характерную живописную структуру этой картины.

В 1920-е годы чувство цвета у Рылова становится все более сильным, он пользуется яркими и чистыми красками. В Красном отражении (1928) зелень деревьев и синь реки акцентируются коричнево-красными тонами отражения. Красочная гамма Рылова становится все более интенсивной, горящие цвета создают эмоциональную напряженность пейзажа, обычно изображенного как застывшее в тишине пространство природы. Примером цветового богатства стала Грязная дорога (1928) - один из классических мотивов русского лирического пейзажа. Рылову удалось создать собственный образ разъезженной после дождя колеи с глубокими лужами, в которых отражаются небо и облака. Свободное применение цвета, эффектное сопоставление фиолетовых, голубых, розовых, желтых, синих красок, выразительность освещения - все складывается в звучную гамму, соответствующую настроению картины.

Большие плоскости цвета с тонко нанесенной краской усиливают декоративно обобщенное звучание колорита.

На выставке «Художники РСФСР за XV лет» в 1932 году Рылов показал девятнадцать работ, созданных с 1917 по 1932 год, и впервые за много лет увидел произведения многих своих московских друзей-художников. С этой выставки Третьяковская галерея приобрела его картину На природе.

Немало значительных пейзажей было создано Рыловым в последний период творчества - в 1930-е годы. Среди них картина В зеленых берегах (первый вариант - 1930, второй - 1938) воплощает достигший своей абсолютной выразительности пейзаж с изображением изгибов речки и противопоставлением ее высокого лесистого и пологого берегов.

В 1933 году впервые за много лет Рылову удалось поехать в Москву и навестить старых друзей в подмосковном Крюково, где

стоял домик с красной крышей. «С наслаждением я писал этюды, не выходя с красками за пределы дачи. Я теперь научился находить мотивы для этюдов возле себя, и сколько угодно. Нахожу интересные и неожиданные композиции: одно и то же место, в зависимости от времени дня, освещения и точки зрения, представляет различные картины. Целый клад композиций, надо только их найти», - писал он об этой поездке[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 225.]. Домик с красной крышей (1933) с его сочной эмоциональной живописью, приемом контраста горячих и холодных тонов, объединяемых солнечным светом, свидетельствует о том, как в поздних произведениях усиливается звучность цвета, декоративность.

***Речка. 1912***
Калужский художественный музей

***В зеленых берегах. 1938***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В последних произведениях можно видеть, как меняется зрительное восприятие формы стареющим художником - исчезает четкость деталей, остается обобщенность, передача объектов крупными массами, сочетающаяся с жидким письмом. По свидетельству художника Петра Бучкина, «А.А. Рылов обладал хорошим зрением, но не слишком четким, не позволяющим видеть предметы очень подробно. Его глаза видели несколько обобщенно, различая общие цвета и их градации по различным оттенкам.

Отсюда его живописное смотрение... От устройства глаз, их природных качеств в значительной степени зависит характер восприятия впечатлений от природы»[2 Там же, с. 265.].

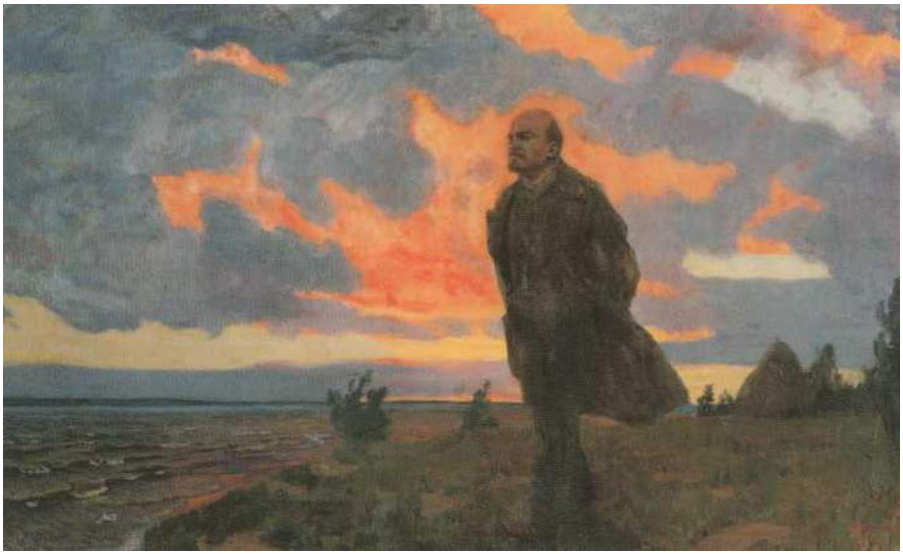
Пейзаж обладает наибольшей непосредственностью выражения чувств и переживаний, сложных, тонких, часто не поддающихся словесному описанию. При этом символика в пейзаже может выступать в форме реальной картины природы, включающей ассоциативный, эмоциональный фон. Рылов создал пейзажи, которые независимо от воли художника стали в определенной мере символами эпохи, выразившими ее существенные настроения.

Обращение к советской тематической картине, принимавшее всеобщий характер, часто объясняют увлечением художников новой жизнью. Но при этом не стоит забывать о том, что во второй половине 1920-х годов уже сложилась определенная коньюнктура, могущественный государственный заказ, который управлял художественным процессом, выдвигая на первый план задачи идеологической пропаганды и поощряя художников,

работавших для широкого, массового зрителя. Таким образом, за «увлечением» злободневной тематикой в советском искусстве этого времени стояло совершенно определенное строительство системы «государственной» культуры.

Пейзажисты в этой системе оказались не на первых ролях. Пейзаж рассматривался как «безыдейный» и «аполитичный» вид искусства. Рылов тяжело переживал сформировавшееся отношение к пейзажу. Право художника на свою тему, свой путь в искусстве - эта проблема стала болезненной для стареющего художника. В одном из писем другу, художнику-пейзажисту, он писал: «Об обществах и думать не хочется, и о выставках тоже. Конечно, и Вы, и я не нужны в настоящее время. Что делать. Эта мысль меня тоже тяготит порой. Поэтому и выставляться мне не хочется»[1 А.А. Федоров-Давыдов, с. 152.].

***Домик с красной крышей. 1933***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



***Ленин в Разливе. 1934***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Жанровые элементы всегда присутствовали в живописи Рылова. Но смысл и поэзия жанрового мотива оставались на эмоциональном уровне. Федоров-Давыдов писал, что «это было развертывание не столько конкретного действия, сколько движения и переходов чувств, ...это всегда был более музыкально-симфонический, нежели литературный “рассказ”»[2 Там же, с. 104.].

Тематические картины Рылова последних лет - это попытка преодолеть разрыв, перекинуть мост к массовому зрителю, к магистральному процессу советской художественной жизни. Как он писал, «захотелось яснее выражать в произведениях свое участие в жизни Советской России»[3 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 227.].

Стремясь сделать свое творчество востребованным, он взялся за заказ на картину Ленин в Разливе (1934). В письме Богаевскому он так рассказывал об этом: «Тему Ленин в Разливе мне заказал Ленсовет, а всю композицию и самый момент я сам изобрел. Коммунистам нравится. От пейзажиста они не ожидали такой трактовки, да еще от старика»[4 А.А. Федоров-Давыдов, с. 157.]. Ленин в Разливе неоднократно повторялся по заказам разных музеев и учреждений. Картина сохранила преемственность по отношению к пейзажам Рылова, здесь он свободен от жанровых приемов изображения. Именно романтическая трактовка темы, в которой главную роль сыграл пейзаж, обусловила большой интерес к этой картине.

Пейзажно-жанровый симбиоз стал средством для художника

соединить знакомое и привычное в живописи с новыми тематическими задачами. Зимний пейзаж служит средой для фигуры красноармейца-разведчика в картине На страже (1931), связанной с так называемой «оборонной тематикой», популярной в те годы. Зимний пейзаж в картинах Трактор на лесных работах {1934) и На страже сходен и по трактовке общими массами, и по композиционному построению. Художник применил излюбленные кулисы и резкое сопоставление ближнего и дальнего планов. Сходным образом он поступил с сюжетно-повествовательными элементами - и трактор, груженный бревнами, и пограничники на конях погружены художником в массу занесенных снегом еловых лап, в сказочный зимний лес. Это избавило его от необходимости выстраивать специальную фигурную композицию. Изобразительные элементы мотивированно сливаются с пейзажем. Такое решение обеспечило целостность композиции, а главное, позволило художнику сохранить свою манеру.

***Сверхмощный паровоз. 1935***
Вологодская картинная галерея

***Трактор на лесных работах. 1934***
Государственная Третьяковская галерея, Москва

***На страже. 1931***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Персональная выставка, устроенная Академией художеств в декабре 1934 года к шестидесятипятилетию художника, стала немалым испытанием для Рылова, не привыкшего к публичности,

несмотря на весь свой выставочный опыт. Среди других художников он чувствовал себя уверенно, а тут предстояло выйти на суд зрителей одному и показать все, что он смог создать за свою жизнь. «В особенности я боялся за этюды: мне казалось, что они интересны только для меня самого как материал для картин; они дороги мне как воспоминания о счастливых моментах моей жизни, как моя беседа с природой»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 230.].

Отчасти помогало то, что выставка проходила в Академии, где начался его творческий путь. В дни выставки Рылов узнал о присуждении ему звания заслуженного деятеля искусств.

Тем радостнее было ощутить любовь и признание зрителей и коллег-художников, пришедших на выставку в Ленинграде, а затем и в Москве.

Выставка раскрыла ему самому панораму его творчества, хотя и не полную - многие картины попали за границу, кое-что он сам уничтожил в минуты сомнений.

Картины выстроились на выставке вопреки хронологии начиная с произведений последних лет. Ленин в Разливе, конечно, во многом заслонял собою пейзажные работы, привлекая общее внимание, но с другой стороны служил моральной опорой художнику. Ведь Рылов искренне полагал, что показывать свою «обыкновенную, простую, нехитрую» живопись «в наше героическое время» не очень своевременно.

Зеленый шум с этюдами был выделен как главная картина. Остальные работы были объединены между собой «по родам увлечений»: картины леса, «увлечение бурной водой», «увлечение белыми птицами», «ночные мотивы», «сверкающий солнечный день с белыми облаками». Несмотря на спутанность хронологии, такая развеска понравилась Рылову.

Зиму 1934-1935 года Рылов жил, по его словам, «в сплошном триумфе». В январе 1935 года в бывшей Школе Общества поощрения художеств на Мойке, в которой теперь находилось Ленинградское отделение Союза художников, состоялось его чествование - «русский пир», как он это назвал.

***Предвечерняя тишина. 1939***
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Среди последних пейзажей художника большой удачей была картина Предвечерняя тишина в ней удивительно точно передано время дня, состояние природы, характер освещения, воплощен бесконечно трогательный образ затихшего леса, такие покой и тишина, которые подвластны лишь кисти гармоничного художника. Любовь к окружающему миру в нем неиссякаема - к каждой ветке и кусту, к каждому солнечному пятну на сосновом стволе, как и уверенность в вечности этих сосен и елей, этого высокого голубого неба и облаков - и в собственной вечности, даже если предстоит раствориться в этом солнечном просторе. Так мог писать в последние годы только достойно проживший жизнь и убежденный в своих ценностях, неискоренимо добрый и открытый миру человек.

Рылов когда-то сказал об Александре Иванове слова, которые в той же степени относятся к нему самому: «Природа дарит миру богатые натуры, которые как бы в благодарность за то, что природа отметила их своею любовью, сами отдают себя целиком высокому призванию распознавать неизведанные богатства и красоты мира, понять их и поведать о том всем в своих произведениях»[1 А.А. Рылов. Воспоминания, с. 266.].

**Хроника жизни Аркадия Рылова**

| | |
|---|---|
| 1870 | Родился 1 7 января в селе Истобенском Вятской губернии в семье чиновника. |
| 1888-1891 | Учился в училище технического рисования барона А.Л. Штиглица и в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. |
| 1891-1894 | Находился на военной службе. |
| 1894-1897 | Учился в Академии художеств в мастерской профессора А.И. Куинджи. |
| 1894 | Впервые принял участие в выставке (Общество русских акварелистов). |
| 1895 | Участие в творческой поездке учеников А.И. Куинджи в Крым. |
| 1897 | Получил звание художника за картину Набежали злые татаровья.<br>Впервые участвовал в «Весенних» выставках в Академии художеств. |
| 1898 | Поездка учеников А.И. Куинджи в Европу (Париж, Берлин, Дрезден, Мюнхен, Вена).<br>Картина Догорающий костер приобретена П.М. Третьяковым. |
| 1901 | Картины С берегов Вятки, Рябь.<br>Участие в выставке «36 художников» в Москве и в выставке журнала Мир искусства в Петербурге. Участие в выставке мюнхенского Сецессиона.<br>Поступил на службу в Общество поощрения художеств; начало преподавательской деятельности в Школе Общества, продолжавшейся до 1917 года. |
| 1902 | Участие в выставке венского |

| | |
|---|---|
| | Сецессиона. |
| 1904 | Картина Зеленый шум. |
| 1905-1909 | Член-учредитель и участник выставок Нового общества художников в Петербурге. |
| 1906 | Стал руководителем класса рисования животных в Школе Общества поощрения художеств. |
| 1908 | Участие в выставке Московского товарищества художников. Картина Тихое озеро. Впервые принял участие в выставке Союза русских художников. |
| 1910 | Принял участие в организации художественного музея в Вятке. |
| 1911 | Участие в выставке «Мир искусства», в Международной выставке в Риме. Вступил в Союз русских художников. |
| 1914 | Последняя поездка в Кекенеиз. |
| 1915 | Получил звание академика Академии художеств. |
| 1918 | Профессор Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (Академия художеств). Картина В голубом просторе. |
| 1920 | Первая персональная выставка в Центральном доме искусств в Петрограде. |
| 1925 | Участие в 8-й выставке АХРР. |
| 1925-1929 | Председатель Общества им. А.И. Куинджи. |
| 1928 | Картина Зеленое кружево. |
| 1932 | Участие в выставке «Художники РСФСР за XV лет». |
| 1934 | Картина Ленин в Разливе. |
| 1934-1935 | Персональные выставки в Ленинграде и Москве к 65-летнему юбилею. |
| 1935 | Присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. |

| | |
|---|---|
| 1936 | Творческая поездка по Волге с группой художников. |
| 1939 | 22 июня скончался в Ленинграде. |

# Указатель произведений А.А. Рылова

Аллея в ветер. Этюд к картине Зеленый шум. 1904 - 10
Березы над рекой. Этюд к картине
Зеленый шум. 1902 - 10
Бурный ветер. 1916-4
Бурный день. 1912 - 11
Бурный день на Каме. 1918-23
В голубом просторе. 1918 - 26-27
В зеленых берегах. 1938 - 42-43
В лодке (Смельчаки). 1914-9
Весна в Финляндии. 1905 - 8
Глушь. 1920 - 28
Гремящая река. 1917 - 16-17
Грязная дорога. 1928 - 39
Домик с красной крышей. 1933 - 44
Дорога пихтовым лесом. 1908 - 14
Елочка. Этюд. 1906 - 14
Закат. 1917-20
Зеленое кружево. 1928 - 40-41
Зеленый шум. 1904 - 12-13
Зеленый шум. Первоначальный вариант картины. 1904-10
Зимняя дорога. 1915-18
Красное отражение. 1928 - 38
Красный домик. Мастерская Рылова. Этюд. 1910 - 18
Лебеди над Камой. 1920 - 24-25
Ленин в Разливе. 1934 - 44
Лесная река. 1929 - 36-37
Лесные обитатели. 1910- 19
На Каме. 1919-25
На природе. 1933 - 34
На страже. 1931 - 45
Осенний пейзаж. Золотые березки - 30
Осень на реке Тосне. 1920 - 30-31
Островок. 1922 - 35
Парк на берегу Невы. 1916-41
Пейзаж с рекой. 1913-5
Пейзаж с рекой - 29
Полевая рябинка. 1922 - 32-33
Предвечерняя тишина. 1939 - 46
Река Оскол. Весенний мотив. 1910-34

Речка. 1912-42
Рябь. 1901 - 6-7
С берегов Вятки. 1901 - 7
Свежий ветер. 1918-24
Свежий ветер на Неве. 1914-5
Сверхмощный паровоз. 1935 - 45
Скалы в Кекенеизе. 1909 - 8
Сосенки и вереск. 1923 - 29
Тихое озеро. 1908 - 15
Трактор на лесных работах. 1934 - 45
Устье Орлинки. 1928 - 39
Цветистый луг. 1916-33
Чайки. 1910 - 22
Чайки. Закат. 1922 - 20-21
Чайки на Каме. 1919-23

Рылов

*Мастера живописи*

- Крамской
- Васнецов В.
- Левитан
- Врубель
- Нестеров
- Айвазовский
- Куинджи
- Саврасов
- Репин
- Суриков
- Богаевский
- Шишкин
- Верещагин В.
- Брюллов
- Поленов
- Федотов
- Серов
- Васильев Ф.
- Кипренский
- Венецианов
- Васнецов А.
- Юон
- Крымов
- Левицкий
- Борисов-Мусатов
- Ге
- Серебрякова
- Семирадский
- Коровин
- Щедрин Сильвестр
- Грабарь
- Боровиковский
- Добужинский
- Перов
- Рылов

Тропинин
Жуковский С.
Петров-Водкин
Кустодиев
Сомов
Филонов
Пластов
Грицай А.
Жилинский
Рерих
Братья Ткачевы
Маковский В.
Кузнецов П.
Ромадин Н.
Моисеенко
Боголюбов
Иванов В.
Дейнека

- Ренуар
- Рафаэль
- Рембрандт
- Леонардо да Винчи

- Босх
- Моне
- Шагал
- Ван Гог
- Боттичелли
- Климт
- Веласкес
- Пикассо
- Микеланджело
- Гоген
- Тициан
- Мане
- Сезанн
- Тулуз-Лотрек
- Бернини
- Айвазовский

Давид
Бёклин
Рубенс

ISBN 5-7793-0380-0

БЕЛЫЙ ГОРОД

***ISSN 5-7793-03800***